

2009

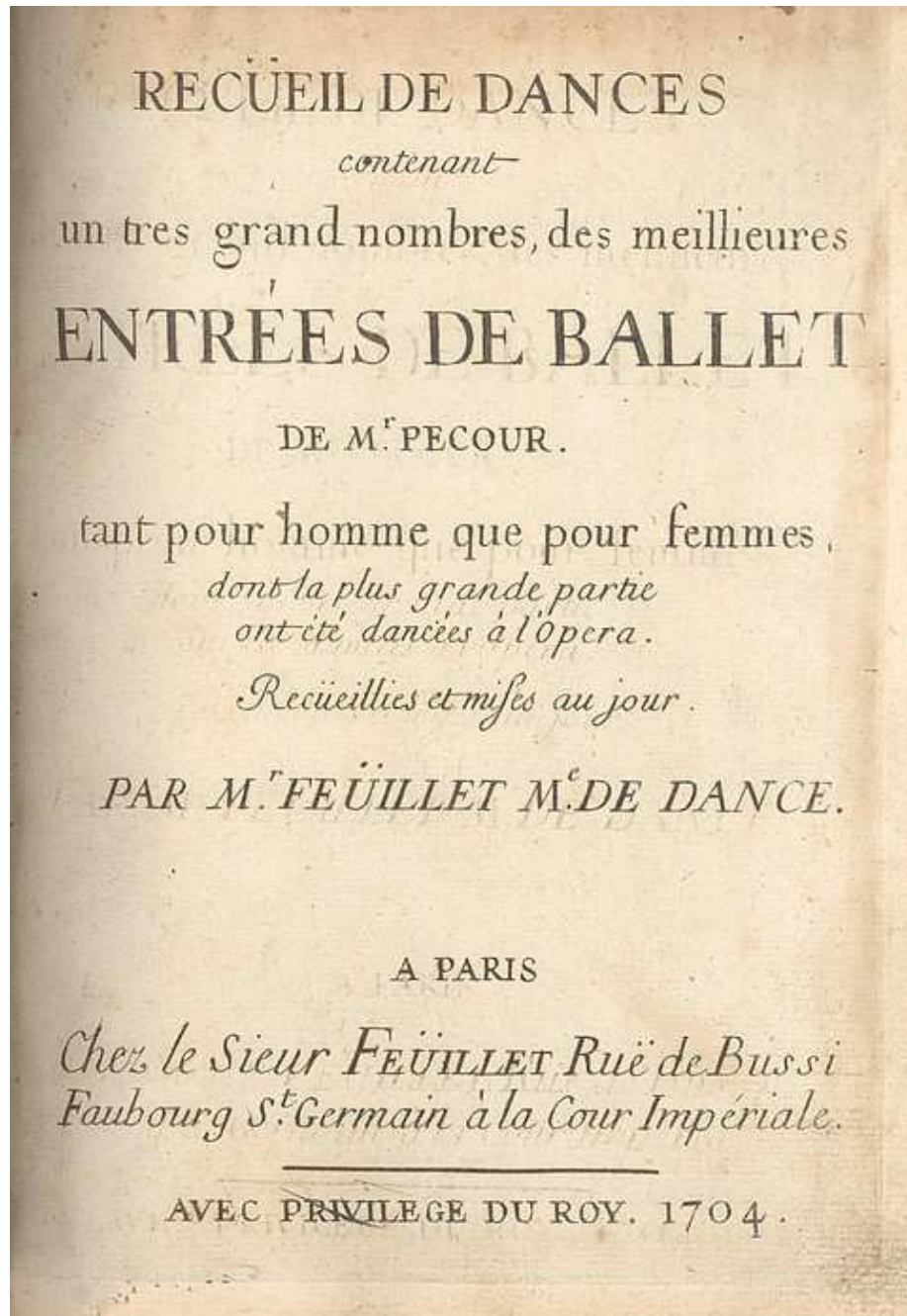
## TEORÍA GENERAL DE LA DANZA

Profesora Titular: Arq. Susana Tambutti

Jefe de Trabajos Prácticos: Lic. María Martha Gigena

Ayudantes: Prof. Alejandra Vignolo, Lic. Laura Papa, Lic. María Eugenia Cadús

Grupo de consulta: Ayelén Clavin/ Lic. María Eugenia Cadús



# Índice

## Introducción

<b>I. Danza y discursos teóricos</b> .....	4
<b>Introducción</b>	
I.1. Conocimiento teórico ¿para qué?	
I.2. De la práctica a la teoría: los primeros escritos sobre danza	
I.3. Conocimiento histórico ¿para qué?	
I.4. La danza como arte: delimitación del objeto de estudio	
<b>II. Danza y Autonomía</b> .....	13
<b>Introducción</b>	
<b>II.1. Primer momento</b>	
Danza: racionalismo, neoclasicismo y romanticismo .....	15
<b>II.2. Segundo momento</b>	
Danza y modernismo .....	18
<b>II.3. Tercer momento</b>	
Danza y autonomía .....	22
<b>II.4. Inicio de una poshistoria</b>	
Danza: pluralismo estético .....	25

## Módulo 1

### Primer momento

Racionalismo, neoclasicismo y Romanticismo: raíces comunes

<b>I. Racionalismo en la danza: <i>Je suis une chose qui pense</i></b>	
<b>Introducción</b> .....	28
I.1. El cuerpo: entre la extensión y el mecanismo .....	31
I.2. El cuerpo: la no fiabilidad en la auto-percepción .....	33
I.3. El movimiento: concepción sistemática e inteligible .....	34
<b>Conclusión</b> .....	36
<b>II. Neoclasicismo en la danza</b>	
<b>Introducción</b> .....	38
II.1. El "gran siglo" de la danza: <i>Le ballet c'est moi</i> .....	39
II.2. Representación: <i>la grande manière o la manière magnifique</i> .....	41
II.3. Primera codificación y registro .....	45
II.4. "Mejoramiento" de la naturaleza corporal mediante la Idea .....	46
II.5. "Mejoramiento" del movimiento mediante la idea .....	48
II.6. <i>Mimesis</i> y <i>ballet d'action</i> .....	52
<b>Conclusión</b> .....	61
<b>III. Neoclasicismo-Romántico en la danza</b>	
<b>Introducción</b> .....	62
III.1. Lo sublime y lo pintoresco: nuevas categorías románticas .....	63
III.2. Prerromanticismo y Neoclasicismo .....	66
III.3. La nueva sensibilidad romántica .....	68
III.4. <i>La Sylphide</i> y <i>Giselle</i> : reinterpretación de lo sublime .....	70
III.5. Expansión de la danza académica .....	75
III.6. Delsarte, entre el romanticismo y el positivismo .....	76
III.7. Derivaciones del concepto delsartiano de expresión .....	81
<b>Conclusión</b> .....	83

### Bibliografía

# I. Danza y discursos teóricos

## Introducción

*Ningún arte sufre más malentendidos, juicios sentimentales e interpretación mística que el arte de la danza. Su literatura crítica, o peor incluso, su literatura acrítica, pseudo etnológica y pseudo estética, conforman un tedioso material de lectura*  
(Langer 1953: 169)

Esta materia pretende establecer una relación entre historia y teoría e intenta salir del estrecho concepto de *Historia de la Danza* entendido como relato de hechos pasados. La elección de esta perspectiva tiene una doble finalidad: la de incluir otros niveles de comprensión acerca de las expresiones artísticas de la danza y la de promover la creación de una conciencia crítica. Para el cumplimiento del primer objetivo, se han tomado como base los procesos y teorías artísticas que guiaron las principales líneas del pensamiento en la *danza espectacular* en lugar de hacer un relato de hechos particulares (obras) o de iniciativas individuales. Para el cumplimiento del segundo objetivo, se realizó un examen retrospectivo solo en la medida en que las teorías artísticas pasadas, sus permanencias o agotamientos, mantuvieran alguna resonancia en la danza actual. Por estos motivos, fue pertinente revisar los umbrales inaugurales asociados a la aparición de la danza como *arte espectacular* ya que en esa primera etapa surgieron elementos que se continuaron re-significando hasta el presente.

Dado que en este enfoque histórico se hará una permanente relación a la teoría, es importante destacar que no existe una única teoría de la danza y, en vista de la dificultad que el término implica, vamos a otorgar a la palabra *teoría* un sentido flexible aunque limitándola a la constitución de un cuerpo coherente de categorías sobre un dominio de obras coreográficas. La relación entre historia y teoría implica pensar en una pluralidad de recorridos posibles según los distintos programas artísticos que se consideren.

Por ejemplo, si tomamos una perspectiva analítica orientada según la teoría artística clasicista, los problemas que surgirían de inmediato son aquellos ligados al concepto de mimesis y al pensamiento normativo que guió el ideal de belleza, ambos, problemas angulares en la historia de la danza hasta hoy. Por el contrario, si entrásemos en el ámbito de la teoría romántica, las preguntas serían las derivadas de la alteración del modelo de belleza clasicista originadas por la inversión de la mirada del artista que, en lugar de entender la danza como semejanza o reflejo de la realidad, se dirigía al auto examen y a la expresión de su mundo interior. Para las teorías derivadas del modernismo, la obra coreográfica debería constituir un universo autónomo, alejado de cualquier actitud referencial, por lo tanto, entrarían en crisis tanto el concepto de mimesis como el de expresión, apareciendo en primer plano problemas como aquellos provenientes de la complejidad de relaciones en las que se entrecruzan las diferentes acepciones del término *forma*. En otra perspectiva opuesta a la anterior, para las neovanguardias herederas de las vanguardias históricas (con toda la variabilidad semántica que encarna el término vanguardia), las propuestas coreográficas deberían estar impregnadas de un sentido reactivo mediante el cual se expresara la ruptura con la tradición y con la función del arte en la sociedad burguesa. En este caso, las preguntas derivadas de estas

teorías artísticas se relacionarían con el modo en que la danza, como experiencia estética y artística, podía intensificar la relación arte-vida.

Éstos son solo algunos de los presupuestos teóricos posibles, las perspectivas histórico-teóricas propuestas en esta materia son las consideradas como las más relevantes en la historia de la danza aunque, obviamente, esta selección y jerarquización de teorías puede que no sea compartida por todos. El camino elegido solo pretende abrir el panorama hacia diversas lecturas, hacia nuevas búsquedas de sentido, itinerarios que deberán ser puestos a prueba en su conexión múltiple con obras diferentes.

Esta materia se propone también producir nuevas reflexiones sobre la construcción de la danza espectáculo como arte autónomo, repasar los sucesos que actuaron sobre la constitución del lenguaje de movimiento así como también indagar en la aparición del pensamiento sistemático que ordenó la danza durante varios siglos.

Por último, queda por señalar que el recelo existente acerca de cualquier acercamiento teórico a la danza procede de la creencia de que éste podría llegar a interponerse y actuar como una especie de control gnoseológico al placer estético o a un disfrute supuestamente “espontáneo”. Sin embargo, la posibilidad de una mayor comprensión deviene indefectiblemente en una mayor posibilidad de apreciación. Aunque no se reconozca como una teorización, detrás de toda forma de ver una obra coreográfica hay una concepción o una ideología acerca de la danza y siempre hay ideas rectoras que componen un cierto marco teórico, aunque no se reconozca como tal. Así, por ejemplo, la teoría con la que un espectador común se maneja consiste, a veces, en la biografía del coreógrafo, o en algún dato acerca de la obra. Es inimaginable un espectador ingenuo, hay espectadores que tienen conceptos embrionarios o confusos, ideas que podrían llamarse teóricas, concepciones que indican cómo ver una danza, ya que ésta, nunca se presenta en un estado puro, no se ofrece en una comunicación espontánea del coreógrafo al espectador. Las instituciones, los medios de comunicación, generan discursos que son oídos, leídos, tenidos en cuenta, interviniendo en nuestra propia experiencia.

Debido a la complejidad del tema solo podrá hacerse una introducción al problema de la historia y la teoría en la danza, la vastedad de los argumentos y el difícil acceso a una bibliografía exhaustiva hacen que algunas de las hipótesis sostenidas no tengan la solidez que debieran, de todas maneras y, a pesar de todas las insuficiencias, la intención es que este curso sirva de estímulo para incursionar en nuevas investigaciones que puedan ir más allá de las limitaciones que aquí aparecen. La finalidad no es la búsqueda de un aumento del conocimiento objetivo sino el enriquecimiento de nuestra experiencia, razón por la cual, las hipótesis que aquí se esbozan se proponen como interpretaciones provisionarias, útiles solo para pensar la danza y entender la teoría como una forma de acción, porque pensar la danza es también hacer, es una *praxis*.

### **I.1. Conocimiento teórico ¿para qué?**

Cuando es aplicado a la danza el término *teoría* se utiliza, muchas veces, de manera imprecisa confiándose en una comprensión intuitiva de su uso. Aunque con validez actual, el problema de la relación entre *teoría* y *práctica*, es una discusión antigua, cuyas graves consecuencias se deben a que fueron actividades entendidas como compartimientos estancos.

El *pensar* la danza es un modo de actividad que establece un camino circular entre *teoría* y *práctica*, porque la teoría repercute en los modos de obrar pero es a la vez una reflexión que se elabora a partir de ellos. La observación de la práctica es la que produce los conjuntos de hipótesis que luego dan lugar a lo que podríamos denominar, de un modo simple, una teoría. Todas las teorías que podamos esbozar acerca de las representaciones son siempre aproximaciones incompletas y limitadas, conforman solo una parte de una caja de herramientas cuya utilidad depende de las situaciones y los propósitos perseguidos.

No se puede concebir una reflexión teórica sobre el arte de la danza sin una confrontación con el análisis empírico. A diferencia de la historia, la función de una teoría de la danza sería la de construir un marco de referencia en donde cada hecho particular pueda encontrar una correspondencia. Asimismo, este marco de referencia actúa en relación a las limitaciones impuestas por cuestiones históricas, sociales y culturales, la ignorancia de estas restricciones conduce a la falacia de que existe un en-sí de la creación y, análogamente, un para-sí de la recepción.

Paradójicamente, a pesar de que durante casi cuatro siglos los textos existentes fueron desterrando cualquier idea que pudiera relacionar la producción de obras coreográficas con conceptos como ingenuidad, espontaneidad e irracionalidad, por lo general, estas nociones son admitidas e incluso elogiadas como si fueran parte de la riqueza de este arte. Esta aceptación significa ignorar que en las formas artísticas de la danza, como en todo arte, hay conceptos proyectados tanto en los procedimientos como en el uso y desarrollo del médium expresivo.

Al respecto, resulta ejemplificadora la forma en que surgieron los primeros intentos teóricos, cómo se difundieron y cuales fueron las preocupaciones principales a las que intentaban dar respuesta. Estas teorías inaugurales obedecieron justamente a la necesidad de ordenar una práctica que ya había alcanzado un grado de importancia considerable.

## **I. 2. De la práctica a la teoría: los primeros escritos sobre danza**

Según Curt Sachs (1881-1959), la teoría de la danza comenzó en el siglo XV con la instauración de la enseñanza de la danza como profesión y con las primeras observaciones detalladas realizadas por los maestros de baile de la corte (Sachs 1944:307). Con los primeros textos se crearon los nombres de los pasos y se definió el carácter de las diferentes danzas. El interés por establecer y definir los pasos y por investigar la relación de un movimiento con otro llevó a una descripción pormenorizada de las danzas, al establecimiento de las reglas necesarias para su práctica y, a partir de esas búsquedas, sumar innovaciones a la ejecución de los pasos incorporando una mayor destreza.

El *bel danzare* comenzaba a ser un arte de complicado aprendizaje, por lo tanto, al redactar los tratados que explicaban las notaciones musicales y las descripciones coreográficas de los *balli* y de las *basse danse*<sup>1</sup> también se describían aquellas reglas que el *bono dançatore* debía observar atentamente. Dichas reglas consideraban no tanto las descripciones de los *movimenti naturali*

---

<sup>1</sup> *Basse Danse* (del francés: "danza baja"), danza cortesana de parejas, originada en el siglo XIV en Italia. Esta forma de danza perduró por dos siglos bajo distintas variantes. Su nombre se atribuye a su posible origen como danza de campesinos. También el término "bajo" podría describir también la utilización en su ejecución de pasos de deslizamiento pequeños en los cuales los pies estaban siempre cerca de la tierra. Se bailaba en pareja conformando una fila.

y *accidentali*, sino una serie de detalles que transformaban una simple secuencia de pasos en una danza organizada. Algunas de estas reglas como la utilización del espacio o la necesidad de efectuar los movimientos en perfecta correspondencia con la música fueron de aplicación prolongada, aunque con diferentes desarrollos. En cambio, las normas relacionadas con cánones estéticos y formas de comportamiento social fueron paulatinamente cayendo en desuso.

Entre los primeros intentos teóricos publicados en el Renacimiento, los textos señalan como uno de los más destacables el que Doménico da Piacenza o da Ferrara (1390-1470), primer gran maestro del Quattrocento y primer coreógrafo reconocido. La figura de da Piacenza es muy importante pues con él la coreografía se convierte en un oficio profesional. La función de Doménico en la corte era crear bailes para las frecuentes celebraciones festivas. Escribió en 1416: *De arte saltandi et choreas ducendi (Arte de Danzar y Dirigir Conjuntos)*. Este texto, producto de la cultura aristocrática, es considerado el primer manual de danza europeo. Da Piacenza fue el encargado de ordenar y codificar las numerosas danzas de la época para incluirlas en las fiestas de los palacios. El tratado describía la danza ceremonial más usual de la corte, la ya mencionada *basse danse*, bastante indeterminada y variada, a la cual se le agregaban otras danzas como la *pavana*, el *saltarello* y la *piva* o *cornamusa*, que diferían entre sí en la velocidad de ejecución y en la combinatoria de sus pasos. En el aprendizaje era muy importante respetar la *mexura musichale* (bailar siguiendo el ritmo) así como también había que bailar en armonía con los instrumentos musicales utilizados.

Su tratado constaba de dos partes: la primera referida a los movimientos corporales donde enumeraba las cualidades esenciales o elementos constitutivos de la danza: compás de medida, manera, memoria, división del espacio y el *aire* o elevación. El interés puesto en el *compás de medida* o ritmo, dio como resultado la adaptación de la danza a la música, es decir, los movimientos comenzaban a regirse por su relación con la música, cosa que en ese momento era una innovación. En la segunda parte del tratado se enumeraban los ya mencionados *movimenti naturali* y *accidentali*, pasos naturales y accidentales. Los naturales eran el paso simple, el paso doble, la reverencia, la vuelta, la media vuelta y el salto. Los accidentales eran más decorativos y complejos como el *entrechat*, el paso corrido y el cambio de pie.

Giovanni Ambrosio conocido como Guglielmo Ebreo de Pesaro (1420-1484) había publicado, en 1463, *De praticha seu arte tripudii vulghare opusculum*, también mencionado como *La Práctica en el Arte de la Danza*. Guglielmo fue uno de los más grandes maestros y coreógrafos de la Italia del Quattrocento. En sus escritos sólo explicaba dos tipos de danza: la *basse danse* y el *ballo*, además enumeraba las cualidades necesarias para ser bailarín.

Antonio Cornazzano (1430-1484), poeta y literato, escribió el *Libro dell'arte del danzare* cuya dedicatoria está fechada en 1455. Este texto describía la *bassa danse* como una danza cortesana, lenta y majestuosa, aunque podía por momentos ser más veloz. Sus pasos eran cortos, con deslizamientos y uso de la media punta. En este texto se sistematizaban los pasos y se establecían algunas reglas coreográficas, como por ejemplo que la *basse danse* debía preceder al *saltarello*.

Con *El libro del cortegiano* escrito, en 1528, por el conde Baltasar de Castiglioni (1478-1529), la danza pasó a formar parte integral de las reglas que

la aristocracia debía seguir para estar a la altura de las nuevas monarquías europeas. La danza ya formaba parte indispensable del nuevo ideal cultural y de la nueva forma de comportamiento social propia de la nobleza, necesaria para el cultivo de la gracia natural y el dominio corporal, categorías fundamentales para la demostración de la nobleza de linaje. La enseñanza de la danza comenzaba a jugar un papel importante semejante al de la enseñanza de la literatura y de la música. El texto de Castiglioni mostraba la posición privilegiada que los maestros de danza comenzaban a tener en la corte.

Casi simultáneamente con el texto del maestro italiano, en 1529, Antonius de Arena (1479-1544) publicaba en Francia *Ad compagnones qui sunt de persona friantes, bassas dansas et branlos practicantes*, donde se diferenciaban las danzas de pareja de las danzas grupales. Este tratado, también dedicado a la *bassedanse* y a la danza de etiqueta, aparentemente estaba dirigido a los estudiantes de leyes de la Universidad de Avignon, gran parte del texto estaba dedicada a explicar cual era el proceder correcto e incorrecto en un salón de baile.

*Il Ballerino*, de Marco Fabrizio Caroso da Sermonella (1527-1605), probablemente de 1577, dedicado a Bianca Cappello de Médicis, avanzó en la especificación y ejecución de los pasos, diferenciando cinco tipos de *cabrioles*, uno de los cuales era batido en el aire y otro *trenzado*, antecesor del *entrechat*. También mencionó el *ioro*, del cual derivó el *pas de bourrée*, el *pirlo*, una especie de giro dado en el aire y el *grosso* que sería luego el *coupé*. Como puede observarse los nombres de estos pasos pasarían luego a integrar la gramática de la danza clásica.

La *Orchesographie*, de Thoinot Arbeau (1520-1595), publicada en 1588, fue uno de los tratados más importantes. Arbeau, sacerdote humanista, cuyo verdadero nombre era Jehan Tabourot, había desarrollado un gran interés por las matemáticas y la geometría, ciencias que tendrían una gran importancia en la construcción coreográfica de las danzas futuras. En este tratado no solo se evaluaba la danza desde el punto de vista estético sino que se mencionaba su función moral, comparándola con las danzas de la antigüedad. La forma literaria de este tratado, siguiendo el formato socrático, era un diálogo entre el autor, Arbeau, y un alumno imaginario, Capriol. Arbeau describió todas las danzas cuidadosamente, dio ejemplos de melodías donde los movimientos de la danza se ilustraban nota por nota. En este tratado ya se anunciaban las cinco posiciones futuras del ballet clásico.

*La Grazia D' Amore*, de Cesari Negri (1535-1604), publicado en Milán, en 1602, era un tratado que contenía cincuenta y cinco reglas técnicas, danzas con tablas de medidas musicales y descripciones coreográficas. Negri describió pasos nuevos como el *trango* o media punta, el *salto de fiocco* parecido al *jetté*. El *fiocco* consistía en tocar un nudo suspendido del techo con la punta del pie mientras se saltaba. Negri fue el primero en pensar en la posición de los pies como *piedi in fuore* (pies hacia afuera) origen del *en dehors*. En 1604, este tratado fue reeditado y ampliado con un nuevo título: *Nuove Inventioni di Balli, Opera vaghissima*. (Reyna, 1981:24)

En 1668, el abad Michel de Pure (1634-1680) escribió *Idées des Spectacles, anciens et nouveaux*. De Pure se refirió a la danza como una *pantomima expresiva* que podía representar con gestos y movimientos aquello que habitualmente se expresaba con palabras, con este señalamiento se ponía de manifiesto que la acción comenzaba a ser central para la dramaturgia

coreográfica. De Pure afirmaba que la danza era como “(...) un espejo que reflejaba el mundo”, y que podía revelar sus secretos más recónditos “(...) La bella Danza es una cierta fineza en el movimiento, en el porte, en el paso y en toda la persona que no se puede ni expresar ni enseñar por las palabras.” (De Pure, Michel 1668: 180-181).<sup>2</sup>

Por supuesto, los manuales y registros existentes no dan cuenta de la complejidad de la danza renacentista tal como fue practicada en todos sus aspectos. De todos modos hay algo que puede sin duda afirmarse: en todos estos textos se reflexionaba acerca de las formas de cortesía más convenientes, se instruía sobre la educación del gentilhomme, se preparaba a los jóvenes para el comportamiento en sociedad y se establecían las reglas sobre las relaciones de comportamiento del cortesano respecto del príncipe. Estas teorías embrionarias atendían las necesidades de una clase social que empezaba a construir una imagen muy distante de cualquier actitud cándida. Los manuales de estos maestros de corte tenían una aplicación sobre la práctica incorporando el ideal del decoro que ya presidía la literatura, el arte y las costumbres de la época.

También pueden reconocerse en estos primeros intentos de teorización algunos de los nudos temáticos que fueron ampliamente desarrollados y debatidos en los siglos posteriores dado que, aunque los escritos mencionados fueran básicamente textos informativos, desarrollaban rudimentarias teorías artísticas sobre las reglas coreográficas a seguir en el proceso creativo e interpretativo de una danza. Esta legislación incipiente demostraba que la era de la espontaneidad, en la que cada uno podía bailar según su inclinación natural y aprendiendo solo por medio de una atenta observación, había finalizado.

La complejidad que enfrentaban los maestros de corte terminó de vislumbrarse cuando, a mediados del siglo XVII, se consumó la separación de lo que podríamos llamar danza “cultura” de la danza popular, camino que produjo que la experiencia estética de este arte dejara de ser inmediata. La danza ya no podía ser pensada como producto de fuerzas irracionales debido a que, con su paulatina sistematización, se desmanteló cualquier creencia en la posibilidad de acceder a este objeto estético directamente, libres de principios o conceptos, independientes de las interferencias y los conocimientos que necesariamente comenzaban a tutelar la producción y la recepción de este arte. Se estaba ya muy lejos de la posibilidad de un acercamiento inocente tanto al proceso creativo como a la recepción de una obra coreográfica.

### **I. 3. Conocimiento histórico ¿para qué?**

Las preguntas que hoy nos hacemos respecto de los procedimientos artísticos en curso no pueden responderse sin el auxilio del saber histórico. El conocimiento histórico forma parte de la especulación teórica. Si en otras artes el enfoque histórico es problemático aunque se cuenta con una larga tradición académica, en la danza las dificultades son aún mayores.

Si bien la idea no es hacer un análisis causal, es innegable que la forma de situarnos ante las producciones actuales surge a partir de un conocimiento de los procesos que actuaron en su formación. Esto adquiere un valor importante en países donde, como sucede con Argentina, la danza artística es claramente

---

<sup>2</sup> «La belle Dance est une certaine finesse dans le mouvement au port au pas et dans toute la personne qui ne se peut ny exprimer ny enseigner par les paroles».



un producto derivativo de distintas tradiciones. La función de la historia nos aproxima a un modo de conocimiento que permite captar peculiaridades ubicándonos en una mejor perspectiva de comprensión de las tendencias que prepararon el tiempo presente.

Es sabido que de todos los campos de investigación en historia de las artes, la historia de la danza quizá sea uno de los más difíciles de abordar, puesto que al intentar develar los hechos y formular un relato inteligible de éstos se debe recurrir a muchas disciplinas auxiliares, siendo ésta solo una parte del problema; la otra parte proviene de dificultades igualmente importantes, tales como: la recolección del material informativo, la localización de las fuentes, el modo de abordaje al análisis de dichas fuentes, la elección de hipótesis para explicar los diversos hechos, entre otras. La mayoría de los historiadores de la danza reconocen lo incompleta que es la información disponible, parcialmente incorrecta o sesgada, la cual requiere un cuidadoso tratamiento. Pero, sin duda, la principal dificultad es que, a diferencia de otros objetos estéticos, la danza no comparte las relaciones que las demás artes mantienen con la materia sobre la cual trabajan, diferencia debida a algunas características particulares de este arte, como por ejemplo:

- *Inasibilidad.* La danza como objeto artístico es percibida al mismo tiempo que acontece. Esta relación temporal ha sido uno de sus rasgos problemáticos, constituyendo un obstáculo para cualquier reflexión teórica. Su naturaleza evanescente genera una sospecha sobre la posibilidad de construir discursos críticos, históricos y estéticos.
- *Costumbres.* La danza obedece a ese patrimonio de ideas generadas a partir de una herencia cultural común, definido por aquello que habitualmente llamamos *costumbres* y que se da paralelamente a los pensamientos sistemáticos. Por este motivo hay que rastrearla dentro de las formas en que el hombre expresó a través del cuerpo todo un mundo de representaciones, lo cual significa indagar en formas concretas de vida que rara vez han sido expuestas sistemáticamente. Las ideas por las cuales el hombre estableció una relación particular con su cuerpo en determinados períodos subyacen en la vida colectiva y tienen gran poder de acción aunque sean difíciles de detectar.
- *Objeto abstracto:* En lo que se refiere a una obra coreográfica, podríamos hablar de ausencia o inexistencia *de original*, sólo podemos tener acceso a *versiones* de las cuales existe una primera *versión* a la que se reconoce como el original aunque, estrictamente hablando, no habría una primera versión a la que podemos considerar como un *original*. Esta situación nos lleva al análisis de *versiones*, en algunos casos hay obras que tienen incontables versiones. Paradójicamente, ante la ausencia de *original* todas las obras coreográficas serían *versiones* de un *original* que nunca llega a constituirse como tal. La ausencia de *original* refiere a una condición ontológica de las artes de interpretación, en las que más allá de lo imprevisible de algún cambio, la noción de *original* en una obra de arte de tipo performativo es insostenible.

Una vez enunciados los problemas particulares de este objeto artístico, habría que indagar en la amplitud y posibilidades de relación existentes entre teoría e historia según los diferentes enfoques historiográficos elegidos, como por ejemplo: establecer una relación entre teoría e historia según la biografía de los artistas, lo cual tendría por resultado una narración determinada por sucesos particulares que se circunscribirían a la documentación sobre la vida y hechos que rodean a cada artista en particular.

Si se partiera de una historia de la danza como historia de las formas, es decir, una historia formal de la danza, los criterios teóricos se alejarían de cualquier relación que ligue la danza a la historia política o social. La teoría a aplicar se basaría, en este caso, en una historia de la danza cuya evolución debería depender de su propio concepto, es decir, la condición necesaria sería acudir a una historia interna de este arte.

Si la relación entre teoría e historia se estableciera en función de una historia de la danza según la historia de las ideas estéticas, la teoría debería esclarecer la relación compleja existente entre las producciones artísticas y la época a la que pertenecen ya que el objetivo sería conocer y comprender las obras coreográficas en función de los principios estético-culturales que las originan.

En una perspectiva en donde se quisiera establecer una relación entre una teoría institucional del arte y una historia de la danza como hecho social, la indagación se extendería a las instituciones que participan de este campo artístico, sostenedoras o legitimadoras de determinados estilos u obras. La danza no es aquí considerada como un objeto simple, constituido sólo por coreógrafos y coreografías, es la resultante de otros procesos, prácticas y acciones incluidos dentro del campo teórico que exceden a las obras porque su lectura parte de fenómenos sociales como sus condicionantes ineludibles.

Como puede observarse existen, desde una perspectiva metodológica, distintas posibilidades que podrían transitarse al establecer una relación entre teoría e historia. Al examinar las diversas teorías y textos históricos se produce un fenómeno circular, por el cual el entendimiento del pasado está ya condicionado por la *presencia* que el pasado conserva en el presente. Tanto la teoría como la historia están sujetas a múltiples mediaciones producto de la distancia temporal y de la distancia ideológico-cultural de mundos diferentes al nuestro.

El examen de algunos textos nos ha permitido comprobar que, durante mucho tiempo, en la historia de la danza solo se expusieron hechos (obras y artistas), supuestamente eminentes, ordenados cronológicamente; hoy esta concepción es insuficiente. Recién a partir de la segunda mitad del siglo XX, apareció una manera diferente de considerar los hechos y los discursos, sus interrupciones y sus dislocaciones, en donde la interpretación histórica comenzó a ser considerada como parte integral de todos los aspectos de la investigación.

El proceso interpretativo se inicia desde el mismo momento en que se seleccionan las obras coreográficas y se decide cuáles serán los discursos a ser tenidos en cuenta en el análisis documental. La relación que aquí se establece es, de alguna manera, doblemente interpretativa porque no es solo un examen de lo dicho o hecho por coreógrafos e investigadores sino que necesariamente es también una reflexión sobre todo aquello que está sobre entendido en los mismos, es decir, todo aquello que no se explicita. La interpretación está presente también en el recorte temporal y espacial que se tiene en cuenta, en la cronología de teorías y acontecimientos que se decide seguir, en la decisión de cuáles son los instrumentos y los documentos que se tomaron como fuentes y, obviamente, la interpretación nunca es ingenua.

La interrelación entre teoría e historia comienza con la sugerencia de una hipótesis o modelo teórico provisional que guíe la investigación y que nos ayude a valorar, comprender y ampliar las lecturas posibles de los testimonios

y los hechos artísticos disponibles para, finalmente, presentar un relato alternativo y crítico a los modelos consensuados.

#### **I. 4. La danza como arte: delimitación del espectro**

Dado que no se pretende abarcar la totalidad del área danza sino solo seleccionar ciertos aspectos, adentrándonos únicamente en algunas de sus problemáticas, vamos a comenzar realizando un recorte dentro del amplio espectro que cubre esta disciplina artística. La palabra *danza* abarca un amplio conjunto de manifestaciones de muy diverso tipo, aquí se considerará puntualmente aquello que la “república de la danza”<sup>3</sup> (McFee, 1992: 167) llama *danza clásica, danza moderna y danza contemporánea*, excluyendo las danzas étnicas, sociales, folklóricas, etc., cuyas funciones sociales, religiosas o terapéuticas son objeto de otras disciplinas. A las danzas citadas las llamaremos, de manera muy general, *danza espectacular*.

Respecto del límite espacial nos ocuparemos de la danza en Occidente, dado que habitualmente calificamos las tradiciones de la danza como “orientales” u “occidentales”, aunque esta división resulte forzada. El término hibridación cultural es utilizado, por lo general, solo en referencia a creaciones relativamente recientes producto del multiculturalismo pero, en realidad, la danza espectacular ha sido siempre objeto de diferentes hibridaciones ya que siempre ha tomando préstamos de rituales, del folklore e incluso de formas teatrales clásicas provenientes de lugares tan remotos como Asia y África, especialmente en el siglo XX, la historia de la danza espectacular occidental es la resultante de un continuo mestizaje con estilos e ideas no occidentales incluso, en algunos casos, con tradiciones nativas no consideradas como parte de la tradición occidental por su procedencia ajena a una matriz euro americana. (Banes, 2007: 257)

Nuestro modelo teórico parte de instaurar como inicio de la danza espectacular, el momento en que ésta adquirió una primera legitimación artística, es decir, cuando los modos de producción y recepción de la danza comenzaron a organizarse según un programa artístico. Este inicio está ligado a la creación de la Academia Real de la Danza, durante la monarquía absolutista de Luis XIV, en 1661. A partir de ese momento la danza comenzó a producirse y pensarse como un *arte* que era necesario reglamentar, codificar y sistematizar en cuanto a sus formas de producción y recepción. Esta sistematización estableció un cambio radical en la validez, tanto artística como social, que la danza tenía respecto de las otras artes y, lo que es más importante, su estatuto artístico comenzó a definirse según estrictas consideraciones estéticas.

Este modelo que toma como fecha inicial la creación de la Academia Real de la Danza reconoce otro punto de inflexión, provocado por un cambio drástico en las formas de producción y recepción. Este cambio lo ubicamos en 1962, con la aparición en Nueva York de un centro de experimentación conocido como Judson Dance Theater. El programa de danza experimental presentado al comienzo de la década de 1960 en la Judson Memorial Church, en Manhattan agrupaba artistas de diversas disciplinas: bailarines, artistas visuales, músicos, poetas y cineastas. En 1962, este colectivo artístico ofreció su primera performance, *Concert of Dance #1*, en la Judson Church, a partir de

---

<sup>3</sup>Graham McFee utiliza la noción de "República de la Danza" para hacer referencia al conjunto de expertos relativos a este arte, quienes tienen la autoridad para determinar y evaluar el estatuto de lo artístico.

este momento, los principios estéticos que guiaban la danza se resquebrajaron, dando inicio a preguntas que afectaban el status ontológico de la obra coreográfica como obra de arte.

Este recorte temporal, obviamente no significa que las danzas previas a la fundación de la Academia o posteriores a la experiencia de la Judson Dance Theatre no tengan validez sino que, en el primer caso las danzas no estaban regidas por consideraciones sistematizadas de orden estético que tutelaran los modos de representación: las danzas de culto, las danzas recreativas, las danzas comunitarias, las danzas de corte y las danzas étnicas ocupaban un lugar bastante diferente del que ocupó la danza espectacular a partir del momento en que fue legitimada por la Academia como una forma artística digna de estudio. En el segundo caso, con la aparición de la Judson, el cambio se produjo también a partir de la incorporación de nuevos criterios estéticos que comenzaron a afectar los modos de producción y recepción en sus mismos cimientos.

Los años que siguieron a los cambios introducidos por la Judson Dance Theatre fueron testigo de distintas maneras de presentar la danza escénica. La antigua sucesión estilística que venía aconteciendo ordenadamente estalló en un pluralismo estético no solo por las elecciones imprevisibles y disímiles de los distintos artistas, sino también por la fusión y el deslizamiento de los límites establecidos entre las artes. Las inéditas discusiones acerca de a qué manifestaciones artísticas podíamos dar el nombre de *danza*, cuándo una danza era *arte* y cuándo no lo era, pusieron en evidencia otro tipo de inquietud que anunciaba una nueva manera de relacionar los términos *arte* y *danza* y que dejaba en el aire preguntas como: ¿cuáles serían los principios de la danza futura?, o bien ¿desaparecería todo criterio ordenador?

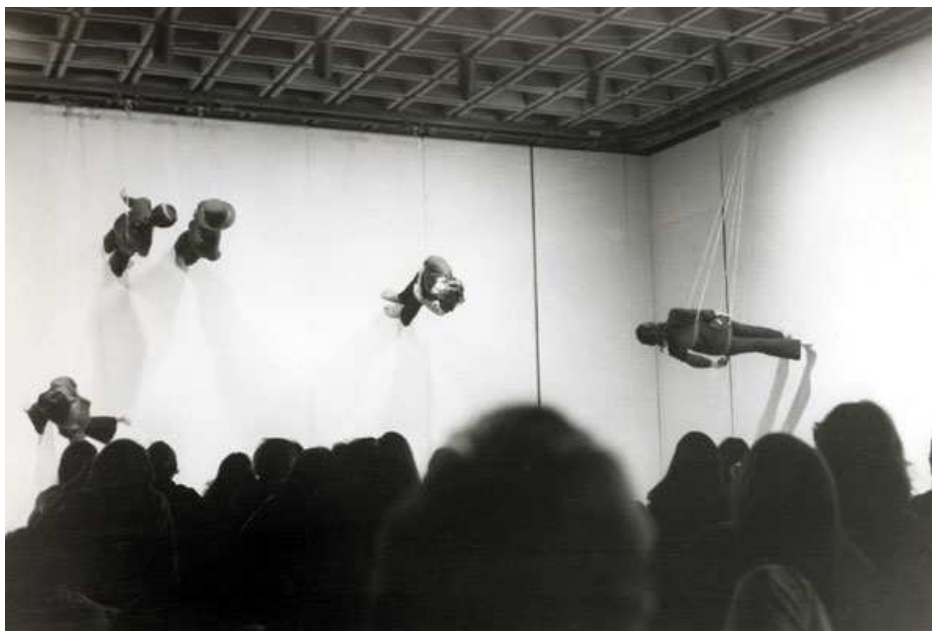
Si bien una lectura actual presenta los riesgos de interpretación propios de la cercanía porque el proceso está *haciéndose* y no puede simplemente determinarse bajo una única denominación, de todos modos, sería imposible negar que desde la década del 70 podemos reconocer que está en movimiento una nueva manera de *ser* de la danza, múltiple, plural y cambiante, cuya característica está más cercana a un “siendo” o a un “ser en continua transformación” como una nueva manera de hacerse presente.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Llegado a este punto es importante señalar que, por lo general, los discursos acerca de la danza han sido producto de un fuerte eurocentrismo ya que normalmente tienen como objeto de estudio la evolución de la historia de la danza de una parte de Europa y solo a partir de 1920, fueron incluidos los Estados Unidos. La historia de este arte se organizó de manera tal que Europa aparece siempre como quien determina el camino a seguir. Posiblemente esto se deba a que el núcleo principal de lo que se considera *danza artística occidental* se desarrolló en el continente europeo hasta las primeras décadas del siglo XX, momento en que comenzó a fortalecerse en Estados Unidos. Por lo tanto, a pesar de que las ideas relevantes que guían estos discursos fueron tomadas desde los centros de poder (Francia como “centro” generador del *ballet*, Alemania como “centro” de proyección de la *Ausdruckstanz*, EEUU como “centro” de la *modern dance* y, más recientemente, Alemania como nuevo “centro” de la *Tanztheater*), de todos modos, se hace necesario explorar esas formas artísticas a fin de comprender su alcance en la actualidad. Esta perspectiva no nos ha abandonado hasta el día de hoy pese a los esfuerzos llevados a cabo, especialmente en los últimos años, para incluir otros desarrollos culturales ajenos a Europa o a Estados Unidos. Las danzas de los pueblos excluidos de este relato no tendrían *Historia de la danza* entendida como arte porque sus manifestaciones artísticas no estarían determinadas por la acción intencional de los hombres, incluso si en este tipo de relato histórico se incluyó al mundo “no occidental” fue a partir de su relación con los centros de poder. La pretensión de universalidad con que se intenta revestir estas formas artísticas, negando su carácter histórico, colisiona con esta taxonomía de clara filiación europea y estadounidense.

## II. Danza y Autonomía

La esencia del Modernismo reside, tal y como yo lo veo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina misma. (Greenberg 1993: 755)



**Walking on the Wall** (1971). Performance realizada por la compañía de danza de Trisha Brown en el Museo Guggenheim.

### Introducción

Como ya dijimos, sostener hoy la posibilidad de *una* teoría de la danza, en el sentido fuerte del término, es entrar en franca contradicción con las características de un conjunto de objetos artísticos cuya naturaleza es cada vez menos evidente, aunque sean agrupados bajo un nombre unificador.

A diferencia de las perspectivas ya enunciadas, el eje histórico/estético organizador que aquí proponemos es un modelo progresivo fundado en el avance de la *autonomía* entendida como autoconciencia.

El itinerario elegido está íntimamente ligado al establecimiento de la danza artística como campo autónomo a partir de la demarcación de las posibilidades y limitaciones de su *medium* expresivo. Este es un tema de difícil tratamiento debido a la existencia de manifestaciones artísticas que desafían permanentemente las posibles demarcaciones acerca de cuando un conjunto organizado de movimientos se considera *danza* y cuando no, actualizando una y otra vez el problema de las exclusiones e inclusiones y renovando la pregunta acerca de qué fue considerado como específico o propio de la danza como arte, según sea la época a la que nos estemos refiriendo.

A pesar de las reacciones surgidas en el siglo XXI respecto a la delimitación de cualidades que operen como fundamento de una identidad artística propia de la danza, resulta innegable que este arte fue construyendo una ontología que se consumó en la definición de un “modo de ser” que establecía el movimiento como su propiedad esencial, como su fundamento.

Ante la necesidad, a partir del siglo XVIII, de diferenciación de los lenguajes artísticos, coreógrafos y teóricos iniciaron la búsqueda de una caracterización de las propiedades fundamentales de este arte y, de ese modo, alcanzar su autonomía.

La perspectiva aquí adoptada para la exploración de este proceso de diferenciación, cuyo recorrido se extendió durante dos siglos, es la propuesta por el modelo fundado en el concepto de *Bildungsroman*<sup>5</sup>, adoptado para la historia del arte por Arthur Danto (1924), probablemente el filósofo del arte más controvertido de la segunda mitad del siglo XX.

Entender la relación entre teoría e historia de la danza según la tipología histórica del *Bildungsroman*, sería pensar en un formato narrativo fundado en el principio de estructuración de la imagen del héroe (en nuestro caso la danza) que, gracias a la sola experiencia vivida, madura y se auto construye sin proyecto, sin modelo previo, porque parte del avance progresivo de las relaciones entre el proceso auto reflexivo y la conciencia que se tiene de dicho proceso.

Adoptar esta modalidad implica establecer un *sentido* histórico, una teleología, es decir, una explicación por medio de las "causas finales", lo que supone afirmar que la historia de la danza tiende hacia un fin prefijado, es decir, que los hechos ocurrieron según una intención determinada por la búsqueda de una identidad artística propia. En este transcurso, la descripción de acontecimientos externos no es definitoria en sí misma sino solo en la medida en que éstos estén signados por las transformaciones que este arte ha experimentado en el camino hacia su auto reconocimiento, a lo que le es constitutivo, es decir, hacia su *especificidad*. Pensar la danza como arte autónomo no implica pensarla como un arte separado por completo de la serie social, muy por el contrario, pensar la autonomía sería pensar la única posibilidad que puede tener este arte para convertirse en crítico de la sociedad.

La pregunta por la realización de la autonomía en la danza coincide con la pregunta acerca de cómo se fue cumpliendo el proyecto artístico moderno, tal como había sido caracterizado por Clement Greenberg (1909-1994). Greenberg asignaba al arte moderno un papel auto-crítico y reflexivo por el que cada género artístico debía obtener su libertad a través de la exploración de sus propios límites, en consecuencia, la construcción de la autonomía era un camino hacia la auto-reflexión. "La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afirmarla más sólidamente en su área de competencia." (Greenberg, 2006: 111)

Desde el comienzo de su concepción como disciplina artística, la danza inició su experiencia de auto-conocimiento interrogándose sobre sus propios fundamentos, tomando conciencia de sus posibilidades paulatinamente, desterrando cualquier dependencia de otras artes hasta convertirse en protagonista de su propia historia. Este protagonismo solo pudo alcanzarse de manera completa una vez conquistada su madurez espiritual, es decir, su completa autonomía artística, manifestada en la posibilidad de conferirse su propia ley<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> *Bildungsroman* es el nombre que se dio a la novela de formación surgida en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII, conocida también como *Erziehungsroman*. Novela que muestra el desarrollo físico, moral, psicológico o social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez.

<sup>6</sup> Atendiendo a la etimología del término que indica que *autós* se traduce como *uno mismo*, y *nomos* como *ley*.

La capacidad ejercida por la danza para autodeterminarse era el único modo en que podía verificarse el cumplimiento del objetivo de la modernidad, porque solo mediante este logro podía establecerse como arte independiente y desarrollar discursos teóricos propios, eligiendo su propio plan, sin copiar metodologías compositivas adecuadas a otros medios expresivos y sin ser ilustración de la literatura o visualización de la música. En consecuencia, el cumplimiento de la autonomía implicaba que la danza solo obedeciera su propia intencionalidad artística, prescindiendo de influencias externas.

Entender la historia de la danza como un camino hacia su autonomía significa ubicar su proceso histórico como una "gran narrativa" o "gran discurso", situando el logro de la autonomía como relato abarcador, como narración significativa que traza una dirección (*sentido* histórico). En el cumplimiento de esa finalidad, podríamos diferenciar tres momentos guiados por un objetivo principal. Cumplidos estos tres momentos, estaríamos ante el final del estadio histórico de la danza porque se habría alcanzado la meta que otorgaba a esta historia un *sentido*: el pleno conocimiento de su *medium* específico. Según esta hipótesis, la danza estaría siendo entendida como sujeto histórico orientado hacia una finalidad que, en este caso, está representada por la búsqueda de respuesta a la pregunta: ¿Cuáles son las posibilidades y límites representacionales de este arte?

Dentro de este itinerario distinguimos un primer momento, derivado de las posiciones racionalistas y neoclasicistas, en donde la preocupación principal estuvo relacionada con la teoría de la imitación y la representación de la belleza ideal. El segundo, nacido del modelo establecido por la idea romántica del arte instalaba la teoría de la expresión como la única verdadera, lo cual ponía en conflicto la tradición anterior. El tercero, procedente del formalismo kantiano, daba cumplimiento a los requisitos de la modernidad estética develando el carácter no literal del vocabulario de la danza y alejándose de la teoría que la definía como arte que expresaba las emociones del artista. Estos tres momentos no fueron excluyentes y convivieron en las distintas épocas, es más, aún conviven en el amplio espectro actual.

## II.1. Primer momento

### Danza: racionalismo, neoclasicismo y romanticismo

La búsqueda de una estética unificada guiada por el racionalismo y por los ideales del neoclasicismo del siglo XVIII, fueron los ejes organizadores de este primer momento. Su influencia, que puede rastrearse incluso en la danza actual, se hizo sentir en los modos de representación, en la concepción del cuerpo danzante y en las categorías estéticas que caracterizaron con exclusividad la danza durante casi tres siglos.

Por un lado, el racionalismo estético surgido a partir del pensamiento de René Descartes (1596-1667), matemático, filósofo y fisiólogo francés, se manifestó en la danza bajo dos aspectos: en la concepción mecanicista del cuerpo y en la perspectiva cuantitativa proyectada sobre este arte en su conjunto. Por otro lado, en 1661, por el decreto de Luis XIV expresado en las *Lettres Patentes du roy pour l'établissement de l'Académie royale de danse*,

---

se fundaba la Academia Real de la Danza. Esta institución tuteló la danza instituyendo la teoría artística del neoclasicismo como modelo único y ejemplar.

En función del racionalismo estético y del neoclasicismo se instaló la imperiosa necesidad de obedecer criterios que, con fuerza de ley, tenían su origen en los conceptos provenientes del pensamiento cartesiano y en la reglamentación académica. De este modo, se asociaron un pensamiento neoclasicista, para el cual el mundo exterior era el origen de la representación en el arte, y una razón ordenadora que imponía *claridad* y *distinción* en el caos corporal. Ambas tendencias configuraron las primeras piedras miliare de este camino y funcionaron como aliadas en la búsqueda de armonía, regularidad, naturalidad, economía artística, concentración y precisión. Paulatinamente, estos principios ordenadores se tradujeron en un vocabulario de formas artísticas guiado por normas rígidas, coercitivas e intelectualistas que se impusieron a expensas de la naturalidad. A su vez, todos estos valores estaban relacionados con sistemas disciplinarios, producto de una mentalidad racionalista y examinadora.

La danza se constituyó como arte dentro de esta época paradójica en la que, a lo establecido por el pensamiento racionalista se sumaba la doctrina neoclasicista cuyo modelo era el eterno intelecto creador de la naturaleza que, volviéndose hacia sí mismo, había creado las primeras *formas perfectas* llamadas *ideas* a partir de las cuales habían surgido todas las cosas creadas (Panofsky 1995: 121). Los artistas de la danza, imitando a aquel primer artesano, formaron también en su mente una imagen corporal y un sistema de movimientos obedientes a un modelo de belleza excelsa e, intentando disminuir las imperfecciones, minimizaron cualquier contacto “real” con la materialidad del cuerpo para, de ese modo, alcanzar el modelo de perfección buscado. Comenzaba la historia de la representación *ideal* del cuerpo distante de cualquier identificación con los cuerpos ordinarios y la construcción de un sistema *ideal* de movimientos alejado de todo contacto terrenal.

En el marco de esta primera etapa, la danza comenzó a desviarse progresivamente de las leyes de la experiencia, empezando por negar la ley de gravedad y ocultando todo esfuerzo o tensión en la ejecución del movimiento, de este modo se iniciaba un ilusionismo que necesitó de un fuerte disciplinamiento corporal.

Los principios racionalistas y neoclasicistas se fueron cumpliendo con importantes modificaciones a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. El modelo académico, iniciado dentro de una sociedad aristocrática teñida por los desbordes del barroco y el rococó, atravesó los cambios producidos por el avance de la burguesía, derivando en un neoclasicismo romántico hacia mediados del siglo XIX.

Los problemas centrales de esta primera etapa que abarcó casi dos siglos, se manifestaron de diversas formas, según sea el momento al que nos estemos refiriendo. Tomando el arte perfecto de la Antigüedad como guía y adoptando como modo de representación la teoría de la mimesis, podríamos señalar el primer conflicto teórico: la contraposición entre la “doctrina de las Ideas” y la “teoría de la imitación” (Panofsky, 1995: 111). La “doctrina de las Ideas” está indicando el carácter apriorístico<sup>7</sup> del sistema de movimientos

---

<sup>7</sup> Este término asocia el sistema de movimientos al concepto de razón pura, es decir, la forma en que se constituyeron los movimientos de la danza procede de la razón y no de la experiencia. En el apriorismo, se sostiene que nuestro



generado por el pensamiento academicista, es decir, era un sistema independiente de la experiencia. Al mismo tiempo, según la “teoría de la imitación”, la danza debía *representar* historias y personajes, lo cual ofrecía una complejidad particular para un arte del movimiento regido por un vocabulario concebido a partir del intelecto.

La “teoría de la imitación”, o *representación* en la danza se fundó en la ilustración de la palabra, ya fueran historias provenientes de la literatura o narraciones inspiradas por la pintura. El progreso de este arte se manifestó en la posibilidad de evolución de esta forma de imitación que no era una mimesis de la naturaleza sino que buscaba equivalencias entre la experiencia visual de la danza y la suministrada por la palabra.

De acuerdo con esta perspectiva, el progreso podría interpretarse como la paulatina disminución de la distancia entre las posibilidades de *representación* proporcionadas por movimientos pensados según un orden geométrico y el significado de las palabras que le servían de soporte. En la medida en que podía percibirse la disminución de esa distancia el “desarrollo progresivo” del arte de la danza quedaba demostrado, por lo tanto, la principal preocupación fue el logro de un avance en, lo que podríamos llamar, duplicación *representacional* ya que la danza oficiaba como una visualización de las historias suministradas por la literatura o de las imágenes evocadas por la música.

Debido a que no existe la misma simetría entre el reconocimiento del significado de movimientos corporales y la comprensión de frases verbales -no hay que olvidar que la comprensión de una danza difiere de la comprensión lingüística-, para acortar la distancia insuperable existente entre palabra y movimiento, se hizo necesario recurrir al auxilio de otros lenguajes artísticos que complementaran las limitaciones del movimiento. Por ese motivo, fue incluida la pantomima para resolver los obstáculos ocasionados por la necesidad de traducir ideas verbales. Las notas en los programas intentaban resolver el mismo problema. El objetivo fue volver comprensibles formas coreográficas que, en su asimilación a la literatura, traspasaban la restricción que el movimiento como medio expresivo imponía. A pesar de la complementariedad, la comprensión de una danza siguió dependiendo de la capacidad de deducción del espectador.

Por lo señalado, durante buena parte de esta época, las discusiones se centraron en articular la relación entre la danza, la música y la palabra. Cada uno de los textos conservados, de alguna manera, ejemplifica la preocupación por resolver la limitación del movimiento como vehículo de la palabra.

A medida que aumentaba la sofisticación y la complejidad del entrenamiento, el vocabulario instalado ponía cada vez más en evidencia su distancia respecto de la palabra: ambas formas expresivas demostraban no tener la misma habilidad figurativa ni la misma proyección simbólica, a pesar de lo cual, quedaron fundidas a tal punto que se habla, hasta hoy, de una *gramática* de la danza y de *fraseos* coreográficos.

Es habitual, en los textos de la época encontrar paralelismos entre la danza y la pintura, ya que esta última era entendida como el arte de la representación mimética y su “desarrollo progresivo” era consecuencia de su adecuación representacional. La visión *ideal* del cuerpo, fruto de un concepto de belleza

---

conocimiento posee algunos elementos a priori que son independientes de la experiencia. Esta afirmación también pertenece al racionalismo.

que tomaba la Antigüedad griega como modelo, la invención de un sistema de movimientos apriorístico producto de una concepción racionalista y la necesidad de encontrar una equivalencia entre la palabra y el movimiento fueron los temas cuya presencia se hizo sentir de modo inflexible, prácticamente hasta nuestros días.

## II. 2. Segundo momento

### Danza y modernismo

Situamos el comienzo de esta etapa a finales del siglo XIX y principios del XX. Este momento estuvo definido por la aparición en la danza, de una dirección artística que se desligaba de la realidad objetiva y rechazaba decididamente el mundo exterior y la literatura como origen de la representación, consecuencia tardía de los programas filosóficos y estéticos de la teoría romántica.

La teoría artística neoclasicista o el racionalismo estético ya no podían caracterizar con facilidad esta nueva manera de entender la danza, en la que en lugar de *representar* una historia los bailarines y los coreógrafos intentaban dar *expresión* a los sentimientos que la realidad les provocaba. Esta necesidad de *expresión* anunciaba el alejamiento de la idea de verosimilitud respecto de un objeto externo, fuera éste un relato literario o una representación de la naturaleza y solo consideraba como verdaderos aquellos movimientos o gestos que podían mostrar a qué sentimiento remitían, aunque los lineamientos artísticos anteriores siguieron vigentes.

En esta nueva dirección que iba de la mimesis a la expresión, los movimientos tomaban su fuerza del carácter intensificador de los estados emocionales, ahora aceptados como la nueva fuente donde debía nutrirse este arte. La danza había dejado de ser un arte ilusionista y no necesitaba del auxilio de otras artes para *traducir* el significado de la palabra. A las preguntas propias de los siglos anteriores se agregaban las surgidas a partir de esta nueva teoría que modificaba las propiedades definitorias de este arte.

Esta nueva teoría artística solo respondía a la manera peculiar en que el artista exteriorizaba sus emociones, lo cual exigía la sublevación contra la poética normativa del neoclasicismo, además del abandono de la pasada complicidad entre palabra y movimiento, en consecuencia, en esta nueva cultura estética, ya no interesaba el progreso técnico del movimiento; otra exigencia comenzaba a ser relevante: la sinceridad.

Desde esta perspectiva, ya no había ninguna razón para pensar la danza en términos de progreso debido a que el concepto de *expresión* no se adaptaba al modelo evolutivo como sí lo hacía el concepto de *representación*. La danza de *expresión* mostraba claramente que no había una única tipología, ya que cada obra debía ser comprendida en los términos particulares utilizados por cada artista los que, hablando un idioma propio, redefinían una y otra vez ese concepto, por lo tanto, la idea de progreso dejaba de tener sentido. Evidentemente, al incorporar el nuevo modelo expresivo se había instalado una perturbación, porque cada coreógrafo/bailarín tenía sentimientos que eran expresados de forma individual, por lo tanto, la singularidad de las propuestas demandaba un tipo de interpretación teórica particular.

Quizás podría pensarse en el comienzo de una nueva narrativa y aceptar que se iniciaba una nueva manera de entender el “desarrollo progresivo” referido, esta vez, al “desarrollo de la libertad de expresión” (Danto 1999:83).

En realidad, lo que ocurrió en este nuevo estadio reflexivo fue, en algunos casos, una manera peculiar de continuación de la mimesis en un nivel diferente.

Ante esta nueva instancia se desvanecían, aunque parcialmente, los factores que posibilitaban pensar la danza como una disciplina en avance, por este motivo, la historia de este arte atravesó un primer síntoma de discontinuidad porque en el alejamiento del ideal progresivo, derivado de las condiciones impuestas por esta nueva necesidad expresiva, parecía que bailarines y coreógrafos estaban guiados por un “acto de inspiración” que se cerraba a cualquier intento reflexivo. La opinión general que perduró por varias décadas era que aquellos artistas no podían alcanzar la exigencia técnica que el ballet imponía, por consiguiente, retrocedían en lo que habían sido las conquistas alcanzadas a lo largo de casi dos siglos y medio.<sup>8</sup>

A lo anterior se agregó un doble riesgo: en primer lugar, pensar el modelo expresivo como único verdadero, insuperable y excluyente y, en segundo lugar, describir esta nueva cultura estética a partir de solamente de una perspectiva emocional sin considerar que también existía una aguda preocupación *formal*, tan difundida como la inquietud por la *expresión*. Tanto la mimesis como la expresión, muchas veces sometidas a aproximaciones teóricas excesivamente simplificadoras, constituyeron una dualidad dentro de la cual osciló la vasta y multiforme actividad que cerró el siglo XIX y se proyectó hasta mediados del XX.

La mayoría de las creaciones de este segundo momento podrían subsumirse dentro de tres vertientes: *ballet moderno*, *modern dance* y *Ausdruckstanz* o danza de *expresión*. Estas tres tendencias líderes oscilaban entre la polaridad establecida por la continuidad de la poética neoclasicista y la necesidad de expresión, propia de los programas estéticos de la teoría romántica, a lo cual se sumaba el lenguaje de la modernidad, producto de una nueva sensibilidad con sus simbologías y representaciones .

En este segundo momento, en el que irrumpe el *ethos* moderno, aparece tanto el optimismo de la modernidad como el pesimismo de la crítica a lo moderno. Llamamos *ballet moderno*, utilizando el término en sentido muy amplio, a aquellas producciones que intentaron revertir algunos de los principios de la danza académica, aunque respetaron los fundamentos neoclasicistas del sistema heredado. Tanto la *modern dance*, con epicentro en Estados Unidos, y la tendencia representada por la *Ausdruckstanz*, con sede en Alemania, rechazaron plenamente el lenguaje del ballet, sin embargo, no pusieron totalmente en crisis sus fundamentos principales: la concepción de un cuerpo ideal en lucha con la fuerza de gravedad y la concepción intelectualista del movimiento. A pesar de sus diferencias, a estos tres lineamientos se le agregó el conflictivo término *moderno* para diferenciarlos de la danza académica, destacando el sentido temporal del término: se trataba de un nuevo tiempo en la danza. El problema, que será tratado más adelante, está en que

---

<sup>8</sup> Hay testimonios que indican que Isadora Duncan (1878-1927) escandalizaba a los amantes del ballet, mientras Louie Fuller (1862-1928) ocultaba su cuerpo bajo telas y luces, sin preocuparse demasiado por el movimiento y su despliegue técnico; Mary Wigman (1886-1973) incitaba al rechazo por sus movimientos alejados de la belleza clasicista. Incluso, años más tarde, el crítico de danza del *New York Times*, John Martin (1893-1985), asumía la defensa de Martha Graham (1894-1991) ante los detractores de esta “enemiga del ballet” que reafirmaba la expulsión de la lírica propia del “eterno femenino”. Recordemos que en ballets como *La Sylphide*, *Giselle* e incluso *El lago de los cisnes* la bailarina, como símbolo propio del romanticismo, representaba la imagen de lo Absoluto. Desde el advenimiento del cristianismo, la mujer había sido espiritualizada y glorificada a través de la imagen de la Virgen. La danza había heredado aquella simbología transformando la bailarina en un ser platónico idealizado, ubicada en los reinos etéreos del romanticismo, alejada de toda carnalidad y que, por sobretodo, debía exaltar la pureza de su presencia y la belleza de su espíritu.

*moderno* no solamente significa “lo más reciente”, sino que también indica una preocupación filosófica en la producción artística, expresada a través de escritos y manifiestos sobre lo que el arte debe ser.

La modernidad marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes, eventos históricos, tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido se vuelve su propio tema. (Danto 1999:29)

Si bien la aplicación del término *moderno* como determinación de la danza del siglo XX parecía nombrar la danza que se estaba haciendo en aquel “ahora”, buscando una diferencia con la danza del siglo XIX, no obstante, tuvo el gran mérito de unificar las obras en una tipología minimizando, peligrosamente, un alcance más profundo del término.

En consecuencia, aunque cada una de las tendencias inscritas bajo el término *danza moderna* cuestionó la tradición neoclásica y extendió su discrepancia a la forma de conexión en que la danza se relacionaba con las demás artes escénicas, subsumirlas bajo esa denominación exigiría la verificación del cumplimiento de la modernidad estética, es decir: debería verificarse que estos programas artísticos tuvieron la fuerza subversiva de manifestar una nueva conciencia estética.

La danza de este segundo momento, en todas las formas mencionadas, tuvo como eje la preocupación por el análisis del movimiento, no obstante lo cual, dejaron en pie los modos de representación heredados y los presupuestos de las teorías artísticas basados en la representación mimética y en la separación forma-contenido. Aunque podría aducirse que, de modos diferentes, las tres corrientes estéticas produjeron una significativa apertura hacia otros sistemas de signos escénicos, utilizar el término *moderno* planteaba una exigencia aún mayor: la necesidad de sublevarse contra la analogía palabra/movimiento, sostenida por la teoría neoclasicista y contra la equivalencia instalada por la dupla expresión/emoción, sostenida por la teoría romántica del arte. Ambas exigencias debían consumarse en función de cumplir con el espíritu modernista, para lo cual era de rigor iniciar la crítica *interna*, auto-cuestionadora, que haría de la danza su propio sujeto. Parafraseando a Greenberg, la *danza moderna* tendría que utilizar la danza para llamar la atención sobre la danza<sup>9</sup>. Este concepto está indisolublemente unido al de modernidad estética.

De todas maneras, tanto el ballet moderno como la danza estadounidense y la danza alemana, compartieron esa multitud de experiencias vitales, muchas veces traumáticas, a las que se llamó modernidad, respecto de la cual mostraron alternativamente actitudes ambivalentes. Así, en gran parte de la producción coreográfica, especialmente alemana, aparecía un sentimiento adverso, mezcla de angustia y ansiedad, que mostraba una gran desconfianza por los avances de la modernización haciéndose eco de la crisis cultural que el cambio de siglo había producido. Por momentos, la vertiente norteamericana aunque manifestó una mayor aceptación respecto de la racionalización de la vida y del progreso técnico, sin embargo, esa actitud variaba a veces hacia su opuesto.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> El arte moderno utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. (Greenberg, 2006:112)

<sup>10</sup> Como muy bien lo expresa Salvador Novo (1904-1974), poeta mexicano, quien escribió sobre el concepto de *danza moderna* refiriéndose a José Limón (1908-1972): (...) el “mundo civilizado” ha tenido el acierto de rectificar en algunos

La complejidad de articulaciones en las que se entrecruzaron términos como *forma*, *representación* y *expresión* en lo que problemáticamente se llamó *danza moderna*, no solo complica el entendimiento de la danza de este período sino que impide una única caracterización ya que la *danza moderna* fluctuó entre polaridades de diverso tipo y cada una de estas oscilaciones respondía a una concepción del mundo diferente incluso, en muchos casos, esas vacilaciones se manifestaban en un mismo artista. Por consiguiente, es complicado utilizar el término totalizador *danza moderna* para designar un momento en que las expresiones artísticas oscilaban entre, por un lado, una danza entendida como producto de las distintas fuerzas que actuaban en el interior del hombre, desbordando la esfera de lo racional y, por otro lado, en una danza que buscaba definiciones formales ya fuera rechazando o ampliando la formas academicistas imposibilitadas de abordar las nuevas inquietudes artísticas.

De todas maneras, a pesar de las orientaciones conceptuales divergentes, de la bifurcación de los programas artísticos y de las heterogéneas percepciones del mundo moderno asumidas por estas tendencias, la amenaza de interrupción de la “historia progresiva” no se cumplió, por el contrario, ésta continuó y se expresó en nuevas sistematizaciones construidas sobre las bases acuñadas en los siglos anteriores por las teorías artísticas del racionalismo estético, del neoclasicismo y del romanticismo. La *danza moderna*, profundizó dichas teorías extendiendo el vocabulario de movimiento y desafiando las viejas estructuras coreográficas, ampliando sus posibilidades, y contribuyendo al desarrollo de la danza posterior, los coreógrafos crearon nuevas escuelas y sistematizaron sus propuestas, ordenando cada uno de los lineamientos de la danza de este segundo momento. Estas nuevas academias, a pesar de su intento de sustituir a las antiguas, y de la renovación que introdujeron en las técnicas de formación, devinieron en nuevas corporaciones, aún cuando existiera la conciencia de lo arcaico de las prácticas academicistas. Hacia mediados de siglo, la reformulación del academicismo en las escuelas del ballet moderno y de la *danza moderna* había cristalizado en un conjunto de fórmulas convencionales, aunque no fueran reconocidas como tales.

Dentro de este conflictivo horizonte conceptual las propuestas del *ballet moderno*, de la *modern dance* y de la *Ausdruckstanz* fueron un paso más en la conquista de la autonomía, propósito que se cumplió de manera completa con el avance de las corrientes formalistas que tuvieron su manifestación en Estados Unidos, a mediados del siglo XX.

Tanto el *ballet moderno* como la *modern dance* y la *Ausdruckstanz*, solo respondieron tangencialmente a la pregunta por la autonomía, es más, podría decirse que estamos frente a una primera manifestación inconclusa de la modernidad estética si aceptáramos como sus signos pregnantes el cuestionamiento al poder que había ejercido la palabra sobre el lenguaje corporal, el interés en repensar la metodología coreográfica, la revisión de las técnicas de enseñanza, la reconducción de la mirada hacia el cuerpo del

---

aspectos su concepto del arte: de volver sus ojos y sus interrogaciones y demandas a los pueblos primitivos, a su pintura, a su escultura, a su pureza. Y ha vuelto, contrito, ha examinar y a cultivar los orígenes de la danza como expresión, punto de su dialéctica en el cual las danzas mexicanas pueden volver a ofrecer interés. (...) Se trata del cuerpo normal lanzado a expresar el alma incitado por la música (...). Novo, Salvador. Ventana. La danza mexicana, *Novedades*, México, 19-9-1950. Cit. Margarita Tortajada Quiroz, El regreso: José Limón en México y la danza moderna nacionalista, en José Limón. *Antología de ensayos y catálogo fotográfico. Visiones y Momentos*. Ed. Corunda, S.A. de C.V. 2007. P. 13.

bailarín y la profunda reflexión sobre la concepción, el estudio y la revisión de las posibilidades del movimiento en función de lo representado o expresado.

Pero, a pesar de todos los discursos de los artistas acerca de la modernidad en la *danza*, el movimiento continuaba siendo el envoltorio de un contenido difícilmente expresable, prolongando su carácter descriptivo y explicativo, producto de la dependencia, a veces encubierta, de la literatura o de la música y fruto de la oscuridad que rodeaba a la misteriosa relación entre emoción y expresión. La pregunta a la que había que dar respuesta no habían sido aún formulada de manera completa y cuyo enunciado podría resumirse en: ¿Cuál era la capacidad de evocación simbólica de este lenguaje artístico?

Si *moderno* era lo reciente, lo nuevo, incorporar una actitud experimental, entonces cada una de estas emblemáticas corrientes fueron *modernas*, pero si la modernidad estética exigía el desplazamiento del paradigma de la imitación y de la expresión, el uso del término es, por lo menos, conflictivo.

Paradójicamente, en todas y cada una de las corrientes renovadoras mencionadas, las propuestas se distanciaban del metarrelato modernista, que indicaba la constitución del arte de la danza como un dominio específico regido por sus propias leyes. Este alejamiento se manifestó cada vez que los artistas enunciaron la necesidad romántica de un nuevo regreso a la naturaleza, su deseo de huida del racionalismo sumergiéndose en búsquedas irracionalistas y espiritualistas, su tenacidad en la renovación de contenidos que no alteraban los problemas formales instalados por la duplicación representacional y, por último, su afirmación constante de una danza animada por emociones particulares.

A medida que avanzaba el siglo el inicial desplazamiento de la tradición clasicista se fue debilitando al mismo tiempo que emergía, en las distintas corrientes innovadoras un vocabulario nuevamente sujeto a la significación codificada. Por un lado, desde el ballet moderno y la *modern dance* se había logrado una actualización del sistema de movimientos académico; sus reformas en las técnicas de entrenamiento y sus aportes, resultantes de la individualidad creativa de los diferentes artistas, seguían traspasados por los modos de representación de los siglos anteriores. Por otro lado, los coreógrafos fieles a las consignas de la *Ausdruckstanz* habían creado sus propias formas simbólicas partiendo de su experiencia vital y de la certeza de la expresión del espíritu en lo creado convirtiendo la obra coreográfica en un medio para la indagación en su alma y en la posibilidad de objetivación de su Yo, sus sentimientos eran el contenido que “formaba” la danza. En los tres lineamientos estéticos se reafirmaba la separación forma/contenido.

En este segundo momento, la oposición conceptual representación/expresión, se encarnó y mezcló en las diferentes tendencias muchas veces enfrentadas y otras tantas confundidas con menor o mayor intensidad. Las tres orientaciones estuvieron presentes a lo largo del siglo y las ideas surgidas a partir de la oposición o intersección de estas vías, lograron conformar una larga tradición, sentando las bases para que se configuraran una inmensa cantidad y variedad de estilos y lenguajes.

## **II. 3. Tercer momento**

### **Danza y autonomía**

Solo después de la mitad del siglo XX, alrededor de los años cincuenta, se originaron significativos cambios que cuestionaban la autoridad de la tradición,

apareciendo una expresión artística moderna en la que se reivindicaba el valor autónomo de los elementos que conformaban este arte, abandonándose la idea de la danza como representación de la realidad externa o como expresión de un estado emocional. A fines de los '50, Estados Unidos era el único centro de difusión de la danza espectacular. Desde distintos frentes, coreógrafos y bailarines, influidos por los principales exponentes provenientes de escuelas europeas como la Bauhaus, llegados a Estados Unidos antes y durante la Segunda Guerra Mundial, demolieron todos los presupuestos y premisas instaladas por las corrientes reformistas anteriores.

Con el reconocimiento de la Forma como único contenido de la obra coreográfica surgieron nuevas preguntas, especialmente aquellas referidas al lenguaje. Si el movimiento era un lenguaje ¿qué tipo de lenguaje era? Este tercer momento fue testigo de la profundización en este interrogante y, por consiguiente, del reconocimiento final de las diferencias de este lenguaje simbólico respecto de otros géneros artísticos. La renuncia a los modos tradicionales de representación que oscilaban entre la polaridad representación/expresión se produjo en nombre de una danza formalista que levantó una gran polémica por su rechazo a ser ilustración de historias o de relatos emocionales y por promover un pasaje a la "danza pura", verdadera aparición del modernismo estético en la danza.

A partir del reconocimiento del carácter *ideal*<sup>11</sup> y neutro del lenguaje heredado, del abandono de la dependencia de la literatura, de la música o de la pintura, y de la ruptura del precepto que situaba el movimiento como la expresión de una emoción emergió, por primera vez, de manera reflexiva y conciente, la pregunta acerca de qué era lo propio de la danza como arte, cuáles eran sus potencialidades y sus limitaciones. El alejamiento de cualquier intento de identificar el movimiento con el reflejo especular de una realidad externa o de trasformarlo en vehículo de una emoción fue producto del avance del proceso auto-reflexivo que llegó a establecer radicalmente la especificidad del *medium* expresivo de la danza. El rechazo de toda tentativa de síntesis escénica, la anulación de cualquier intención literaria o psicológica, el abandono de toda intención de espiritualidad trascendental y la renuncia a cualquier intento de enseñanza moral, fueron pasos decisivos para la configuración definitiva de la danza como disciplina autónoma.

Por primera vez, se explicitaba que el sistema de movimientos creado a partir de principios establecidos por el racionalismo estético y el neoclasicismo, ampliado y enriquecido por artistas y teóricos durante casi dos siglos, era un vocabulario autónomo que no reconocía un fin práctico, fuera éste la narración de una historia o la expresión de un sentimiento, por lo tanto, su principal característica era su perfil *autotélico*, es decir, su finalidad estaba en sí mismo, era auto referencial. La característica principal de los sistemas de movimientos provenientes de las distintas escuelas, tuvieran el origen que tuvieran, era su *autotelismo* que, debido a su carácter simbólico, no designaba a algo materialmente preexistente. Extrañamente, los artistas de la danza habían construido paulatinamente un sistema simbólico, cuyo único fin era provocar una experiencia estética contemplativa y aconceptual, este sistema desnudaba ahora su naturaleza y eliminaba su servidumbre respecto de otras artes, disolviendo el dualismo forma-contenido.

---

<sup>11</sup> El término *ideal* está usado en su sentido complejo, es decir, un lenguaje pensado no como una realidad sensible sino como algo inteligible.

Los coreógrafos y bailarines habían necesitado del auxilio de otros lenguajes para poder trasladar el sistema verbal a un soporte diferente representado por el cuerpo y el movimiento, ignorando que esa transferencia indefectiblemente afectaba la naturaleza de lo trasladado. Una vez reconocido el sistema de movimientos como un sistema *autotélico*, cerrado en sí mismo, con limitaciones insalvables para “decir” a la manera de la literatura o de cualquiera de las otras artes, quedaba expuesto su carácter poético y, por consiguiente, se apartaba substancialmente del movimiento prosaico y utilitario. Consecuentemente, podía ser apto para cumplir uno de los mayores postulados modernistas: aquel que reivindicaba la pureza y autonomía de los lenguajes artísticos.

Solo cuando se hicieron explícitas las contradicciones provocadas por la dicotomía entre una danza contenidista y un lenguaje formal limitado en su posibilidad de traducir historias o emociones, pudo darse el último paso: la determinación de lo que era peculiar de la danza, eliminando cualquier préstamo que proviniera de otras artes.

En este proceso, la idea romántica de “unión de las artes” fue reemplazada por la idea de “independencia de las artes” inaugurándose la posibilidad de incorporar otros métodos compositivos que se adaptaran a las nuevas propuestas, distantes tanto de la danza *representacional* como de la danza *expresiva*. Por primera vez aparecieron textos que hablaban de la especificidad del lenguaje, de sus posibilidades y limitaciones, reivindicando la *pureza* de la danza, la inconveniencia de cualquier representación y de cualquier subordinación escénica. Se inauguraba una nueva ontología para la danza, que definía el movimiento corporal como su naturaleza esencial, antes considerado solo tangencialmente, y ahora eje de la preocupación de los coreógrafos. La obra coreográfica comenzaba a ser considerada como un objeto auto contenido con un interés por derecho propio.

En esta concepción el artista era un creador que, ejerciendo un poder activo, erigía su propio mundo alternativo, convirtiendo la experiencia estética en algo reflexivo, en consecuencia, los discursos sobre este arte fueron adquiriendo una importancia cada vez mayor.

La modificación en las formas de representación puso en evidencia la necesidad de un nuevo marco de referencia teórico que no descifrara este nuevo fenómeno solo como un acto de rebelión en contra de los paradigmas establecidos, sino que interpretara esta nueva conciencia estética como una tendencia que despojaba a este arte del ropaje heredado, dejando al descubierto sus particularidades.

Este marco estético fue proporcionado por el formalismo kantiano porque la obra coreográfica pasaba a ser manifestación de una intencionalidad que se encarnaba en su *forma*. Los términos, de raíz kantiana, propios de la modernidad estética emergieron en este último momento: desinterés, actitud estética, atención a la obra por su propio valor, "intencionalidad sin intención".

Antes de este momento ningún artista, coreógrafo o crítico, hubiese afirmado que una obra coreográfica podía ser objeto de una contemplación desinteresada; tampoco hubieran identificado la obra como un objeto independiente, teniendo en sí mismo su propio fin.

Dado que la obra coreográfica encontraba su independencia en su “pureza”, la crítica de las propiedades estéticas debía referirse solamente a su significado interno y a su valor propio, la danza quedaba abandonada a la



fuerza de su imagen poética y, cumpliendo las pretensiones del modernismo estético, ya no era vehículo de significaciones ilustrativas. El objetivo que se había propuesto la modernidad estética comenzaba a cumplirse al completarse el proceso de diferenciación respecto de las demás artes y al reconocerse definitivamente el vocabulario auto-referencial, mostrando claramente sus limitaciones. Al rescatar su especificidad, se desligaba de toda dependencia de elementos extra artísticos para su valoración así como también de toda función heterónoma que pudiera serle adjudicada.

Este proceso de auto-conocimiento fue la condición de posibilidad para la diferenciación de dos conceptos: el de *danza moderna* y el de *danza contemporánea*. Si el término *danza moderna* había comenzado anunciando el impacto de la modernidad y sus turbulencias, su proceso finalizaba al alcanzar el modernismo defendido por Clement Greenberg en las artes visuales. Solo podríamos hablar de modernismo a partir del momento en que se produjo esta indagación final en las leyes propias de la danza como arte del movimiento. Por lo tanto, solo podría hablarse de una *danza moderna* que conduce a una *danza modernista*. Haciendo esta diferenciación, reservamos el término *modernista* al momento en que se fijan la naturaleza y los límites de este arte o, lo que es lo mismo, en que se logra la *pureza* de su medio específico centrando su interés en la danza misma, en su autodefinición, es decir, cuando alcanza su autonomía artística.

Este tercer momento, quizás solo una breve fase comprendida entre los años 1950 y 1960, estaría conformado por la convivencia de una sumatoria de manifestaciones artísticas en donde solo en algunos casos se cumpliría esa necesidad de no contaminación. El modernismo surgió como un intento por “liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna”, sin embargo, “un arte sin sentimientos personales y relaciones sociales es propenso a la aridez” (Berman 1985:82). Con el cumplimiento de las propuestas de la modernidad estética, un proceso había llegado a su fin al mismo tiempo que se iniciaba una nueva etapa que renovaba el aspecto crítico de la modernidad y la concepción de una danza auto-referencial purificada de cualquier intento artístico subversivo.

## **II. 4. Inicio de una *poshistoria* Danza: pluralismo estético**

En el recorrido trazado a través de los tres momentos descritos se intenta recorrer una historia de la danza sobre la base de las experiencias vividas por este arte en su proceso auto reflexivo, indagando en los testimonios y los programas artísticos en función de establecer una continuidad de la que pueda emerger uno de los posibles *sentidos* orientadores de la historia de este arte. Terminado el proceso de “purificación genética” de este arte, la contemporaneidad en la danza comenzó con el ejercicio de una libertad que se extendió en múltiples direcciones una vez que, haciéndonos eco del lenguaje utilizado por Danto, la historia progresiva de la danza habría llegado a su fin. Una vez alcanzada la autodefinición de este arte, se dio inicio a una *poshistoria* pluralista en donde ninguna instancia particular, ningún estilo, ninguna escuela, puede ya atribuirse el derecho de considerarse la realización material de la esencia de este arte. La *danza contemporánea* comenzaría una vez alcanzados los objetivos de la modernidad estética, iniciándose fuera del

modelo histórico del *Bildungsroman*, inaugurando un nuevo estadio al que llamamos “período poshistórico”.

Habíamos establecido que la historia progresiva partía de un primer momento inicial localizado en la creación de la Academia Real de la Danza; el final de esta historia lo ubicamos, simbólicamente, en 1962, con la aparición en Nueva York de un centro de experimentación conocido como Judson Dance Theater. A partir de la creación de este colectivo artístico, se produjo un cambio drástico en las formas de producción y recepción de la danza.

En el grupo Judson se quebró el modernismo de la forma pura, su ideal fue abrirse “a producciones y realizaciones de comunicación mixta que crearían artes más ricas y multivalentes” (Berman 1985:84). Alejados de manera definitiva del mito romántico del artista como un ser único y elegido, e intentando crear un arte del movimiento más válido para un mundo que había cambiado aceleradamente, los artistas expresaron su contravención de las usuales prácticas dancísticas en el manifiesto del NO, escrito por Yvonne Rainer (1934), en 1965. A partir de esta declaración de principios nada permaneció como antes:

NO al espectáculo NO al virtuosismo NO a las transformaciones y a la magia y al hacer creer No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella No a lo heroico No a lo anti-heroico No al imaginario basura NO al involucrarse del intérprete o del espectador No al estilo No al *camp* NO a la seducción del espectador mediante trucos del intérprete NO a la excentricidad NO a moverse o ser movido. (Rainer 1974:51)

Después del lanzamiento de esta plataforma, el ser arte de la danza comenzó a tambalearse, ya no había manera de volver atrás. A partir de la polémica sobre la situación y el destino de la producción y recepción artísticas instalada por el grupo Judson fueron necesarias nuevas estrategias de producción y recepción artísticas.

La *danza contemporánea* naciente, redimida de los parámetros existentes hasta ese momento, ponía en práctica una libertad (y una democracia) desconocida. Como fruto de esa emancipación, la realización material de la obra coreográfica pasó a un segundo plano y el proceso de creación comenzó a tener más importancia que la obra terminada. Ante la sorpresa de los espectadores se expusieron notas coreográficas, bocetos, movimientos ordinarios<sup>12</sup>, cuerpos no entrenados, se disolvieron los límites entre las distintas disciplinas artísticas, se multiplicaron las experiencias de improvisación, se desechó cualquier criterio selectivo que estuviera dominado por el concepto de belleza y por categorías como *representación* o *expresión*.

Este cambio radical en la forma de producir danza exigía una mayor implicación del espectador, no solo porque demandaba un cambio en los modos de recepción sino porque requería su participación activa ante la suspensión de toda indicación que permitiera diferenciar la danza de aquello que no lo era.

La anulación de toda referencia a la pureza del lenguaje, la desaparición del dato perceptivo más inmediato consistente en las hazañas corporales de los bailarines, la contaminación de los movimientos auto referenciales con movimientos ordinarios hicieron que, en muchos casos, las manifestaciones artísticas de este momento no fueran apreciadas como *danza* porque no se les podía aplicar las nociones tradicionales que la historia progresiva había

<sup>12</sup> Llamamos movimientos ordinarios a aquellos movimientos que no sufrieron un proceso de “estetización”. En general, se incluye bajo esta denominación a los movimientos cotidianos.

acuñado. Comenzaba una época en que las teorías usuales no podían explicar ciertas obras ya que al alterarse el modo de producción y el modo de recepción, entraba en crisis no solo el término *arte* como calificativo para muchas de las obras coreográficas, sino el mismo término *danza*. Las preguntas ya no iban dirigidas a qué significaba o qué expresaba una danza sino a ¿es esto danza?

La palabra *danza* empezaba a resultar insuficiente para abarcar una multiplicidad de producciones en las que *todo movimiento podía ser considerado danza*. La pregunta ¿es esto danza? repetida una y otra vez por espectadores y críticos estaba motivada por la aparición de un pluralismo radical que no permitía la existencia de una forma única de producción y recepción, había que re-pensar cuáles eran los nuevos alcances del término y aceptar la necesidad de apertura en múltiples direcciones. La des-definición del concepto *danza* y la transformación de esta disciplina en una actividad reflexiva que cuestionaba el estatuto existencial de la obra coreográfica como objeto cerrado en sí mismo derivó en la disolución de la ontología de la danza, tal como hasta este momento había sido concebida, y trajo aparejada la crisis de las instituciones tradicionalmente consagratorias de tendencias y artistas, incluyendo el ámbito del crítico como mediador habitualmente aceptado. Se había desarticulado la posibilidad de existencia de una crítica basada en una ideología que estipulara la dirección que *debía* tomar este arte.

Paradójicamente, el momento en que eran abandonados todos los criterios que las diferentes tradiciones habían instalado para el reconocimiento de la danza como arte y ante la disolución de todo principio aurático respecto de las obras, aparecían potencialidades diferentes, capaces de trazar múltiples opciones. Este pluralismo exigía desarrollar modos compositivos, receptivos y críticos que tomaran y analizaran cada obra de manera particular.

Estos serían los signos del comienzo de la contemporaneidad en la danza. Podríamos arriesgar que lo que hoy llamamos *danza contemporánea* sería como la lechuza de Minerva<sup>13</sup>, que inicia su vuelo sólo en el ocaso, cuando todo ha sucedido y puede ser pensado y explicado conceptualmente. La *danza contemporánea* inauguró una nueva época partiendo de la interiorización del proceso histórico auto reflexivo que había llegado a su última etapa.

El final de la historia progresiva fue también un *arkhé* (principio), un nuevo comienzo, que ya no se podía definir como la búsqueda de un umbral unificador. Las múltiples posibilidades que se abrían demostraban más la presencia de un orden libre que la búsqueda de un principio único que funcionara como eje organizador de todas las transformaciones futuras.

Quizás sería conveniente pensar la *danza contemporánea* como más cercana al concepto de *anarkhé*, según el cual ninguna tendencia artística debiera ejercer un poder coercitivo o autoritario sobre otra.

Tener *una* teoría de la danza en el sentido fuerte de la palabra se contradice con una danza cuya naturaleza se ha vuelto cada vez menos evidente y que, por lo tanto, no se deja encerrar bajo ningún concepto definitivo.

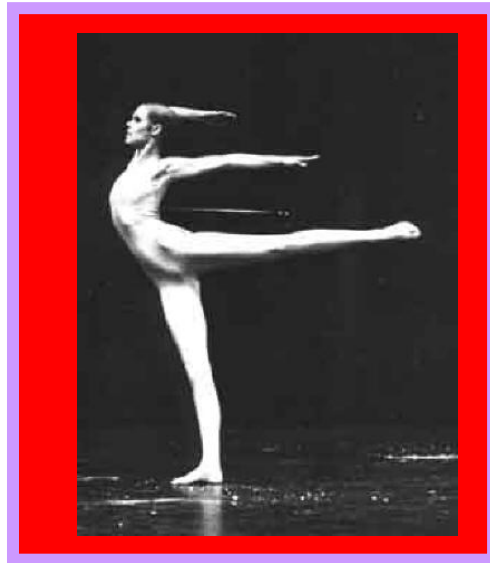
---

<sup>13</sup> “El búho de Minerva sólo levanta su vuelo al romper el crepúsculo”. Jorge Guillermo Federico Hegel, *Fundamentos de la filosofía del Derecho* (traducción de Carlos Díaz, Libertarias/Prodhufi, Madrid 1993.)

# Capítulo 1

## Primer momento

### Racionalismo, neoclasicismo y Romanticismo: raíces comunes



Carolyn Carlson en *Densité 21.5* (1973)

## I. Racionalismo en la danza

*Je suis une chose qui pense*

### Introducción

Y aunque posiblemente (o, más bien, ciertamente...) tenga un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, como por un lado tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en tanto sólo soy una cosa que piensa y no extensa, y por otro, tengo una identidad distinta del cuerpo, en tanto es sólo una cosa extensa y que no piensa, es cierto que soy, es decir mi alma, por la que soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo y puede ser o existir sin él. (Descartes, Sexta Meditación: 114)

Este primer momento de la historia progresiva de la danza está determinado por la forma en que se construyó la representación del cuerpo y por la manera en que se inició la arquitectura de un sistema simbólico de movimientos corporales que remitía a algo que estaba más allá de la materialidad física. En consecuencia, es necesario referirse a la relación entre modernidad y danza espectacular, por ser esta última heredera de un dualismo en el que el cuerpo fue, con frecuencia, objeto de una dicotomía que lo desgarraba.

En la Edad Media y el Renacimiento, la danza estaba íntimamente ligada a las festividades populares y las culturas rurales, la noción de cuerpo estaba identificada con la naturaleza; en la modernidad surgió otra forma de entender la corporalidad: el cuerpo moderno adoptado por la danza academicista fue un cuerpo-instrumento no sólo sin experiencia, sino también sin memoria, sin tiempo y sin historia.

La tradición de la danza espectáculo occidental está vinculada a la concepción de un cuerpo que no se hace presente, un cuerpo que no está completamente ahí, un cuerpo-idea determinado por el nuevo código de la

modernidad, establecido por la reflexión filosófica cartesiana del siglo XVII y por el racionalismo<sup>14</sup> estético de ella derivado.

La organización de la danza como espectáculo comenzó en plena era de "cartesianismo"<sup>15</sup>, es decir, en una época en que la preocupación filosófica estaba dirigida a la búsqueda de un conocimiento cierto a lo que se sumaba el aporte de una revolución científica que proporcionaba una nueva imagen del cuerpo y de la naturaleza. A partir del cartesianismo comenzaron a constituirse las bases de una danza intelectualista -aún hoy no totalmente agotada-, cuyo desarrollo progresivo se inició en el siglo XVIII, bajo el signo de la ilustración. La proyección en la danza del pensamiento moderno se evidenció en dos instancias. Por un lado, la antropología cartesiana instauró un modelo corporal inteligible que fue paradigmático durante varios siglos y significó, además, la expulsión de toda creencia que identificara al cuerpo con un conjunto de fuerzas irracionales. Por otro lado, el sistema de rigurosidad matemática instalado por el racionalismo moderno, estimuló la creación de un lenguaje de movimientos apriorístico alejado del conocimiento senso-perceptivo del cuerpo. Ambas instancias fueron producto de la filosofía racionalista, reconocible en la concepción de una danza en la que cuerpo y movimiento se alejaban, paulatinamente, de la apreciación inmediata, es decir, una época en donde nada podía ocurrir sin una razón que le diera origen.

Si bien Descartes no escribió nada acerca de la estética o de la belleza, sus métodos y conclusiones sirvieron de base para la nueva estética neoclásica del siglo XVIII, según la cual el arte era imitación de la naturaleza, incluyendo ésta lo universal, lo normativo, lo esencial, lo característico y lo ideal. La danza siguiendo la teoría objetivista, también derivada del racionalismo estético, consideró la belleza como propia del objeto, construyendo una belleza artificial, cuyo máximo problema era su forma de imitación de la belleza natural.

Dentro de la complejidad de ese momento y en una senda paralela al cartesianismo, el empirismo inglés heredero de Locke (1632-1704), intentaba la definición del ámbito del sentimiento, explorando la independencia de éste respecto de la razón. Producto de esta corriente filosófica, conceptos cruciales como los referidos a la belleza y la sublimidad fueron sometidos a una profunda revisión por la estética del siglo XVIII.

Inscrita dentro del antagonismo instalado entre estas corrientes filosóficas, la danza académica fue definiendo su forma de entender el cuerpo, su lenguaje y la cualidad abstracta de la belleza.

En las *Cartas sobre la danza y los ballets*, obra teórica escrita en 1760, por el bailarín y coreógrafo francés Jean-Georges Noverre (1727-1810), pueden observarse discrepancias y direcciones antitéticas que, por momentos, sitúan lo bello en una entidad metafísica y otras tantas, en algo meramente fenoménico o sensible.

La orientación racionalista moderna en la danza quedó afirmada en dos presupuestos fundacionales: en primer lugar, en la concepción del cuerpo el

---

<sup>14</sup> En el contexto de la filosofía, el término racionalismo, se refiere a una corriente filosófica surgida en el siglo XVII, a partir del pensamiento de René Descartes (1596-1650), siendo sus máximos exponentes Baruch Spinoza (1632-1677) y G. Wilhelm Leibniz (1646-1716).

<sup>15</sup> Cartesianismo (de Cartesius, transcripción latina del nombre de Descartes). Filosofía de Descartes y, sobre todo, de sus seguidores. La escuela cartesiana, que alcanzó su mayor difusión entre los filósofos franceses y de los Países Bajos en los siglos XVII-XVIII, se escindió en dos direcciones: una progresiva, adherida a la concepción sostenida por Descartes, materialista y mecanicista, acerca de la naturaleza (Leroy, La Mettrie, Cabanis), y otra reaccionaria, afín a la metafísica idealista de Descartes (Louis de la Forge, ocasionalismo, Malebranche). Rosental & Iudin. *Diccionario soviético de filosofía* Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo 1965. p.61.

cual ya no era observado como un elemento creado “a imagen y semejanza” de una fuerza superior sino que comenzaba a ser entendido como separado de la intervención divina y, en segundo lugar, en un lenguaje expresivo derivado de una geometría cuya belleza estaba dictada por su simplicidad, claridad y distinción. Ambas instancias, cuerpo y lenguaje, independizadas del ámbito de la experiencia, vertebraron y fundaron una danza perfectamente inteligible y transparente a la razón, desechando todo movimiento que no pudiera diferenciarse rigurosamente. Las contradicciones que estos dos presupuestos originaron se manifestaron desde un principio.

Las primeras contradicciones fueron las generadas por los conceptos contruidos dentro del marco aportado por el pensamiento filosófico cartesiano, que aproximaron la danza a un conocimiento cuantitativo sobre el cuerpo, organizándolo a partir de un sujeto consciente de sí mismo. Este modelo colocó este arte en una dirección intelectualista, suscribiendo cuerpo y movimiento a la filosofía mecanicista<sup>16</sup>, según la cual el cuerpo era concebido como una máquina, despojada de toda finalidad o causalidad que fuera más allá de la pura eficiencia, es decir, como un mecanismo cuantitativamente analizable despojado de la subjetividad de las cualidades sensibles.

Podríamos sintetizar la presencia del cartesianismo en los fundamentos de la danza académica en tres instancias:

1. en la concepción secular del cuerpo producto de la definición del hombre como *res cogitans*<sup>17</sup> o sustancia pensante y, su contraparte, la definición del cuerpo como *res extensa*<sup>18</sup> o sustancia extensa.
2. en la no fiabilidad en la percepción sensorial.
3. en la concepción inteligible del movimiento según los conceptos de *claridad y distinción* de las ideas.

Estas instancias, que aquí serán expuestas de forma esquemática, fueron algunos de los pilares sobre los cuales se asentó la estética de esta disciplina, dibujando nuevas actitudes respecto del cuerpo y desestimando a la vez los procesos físicos involucrados en la percepción lo cual dio como resultado un vocabulario corporal intelectualista fundado en una idea de lo bello signada por la proporción, el ritmo y la armonía.

---

<sup>16</sup> Doctrina filosófica para la cual la realidad puede explicarse a partir de la causalidad eficiente, es decir, sin referencia a ningún fin o propósito. Las explicaciones aristotélicas del mundo natural consideraban imprescindible la referencia a la causalidad eficiente para la explicación del mundo natural, pero también a la causalidad final y a la causa formal. Las explicaciones mecanicistas rechazan la causa final, y, de la causa formal, sólo aceptan las formas matemáticas, bien geométricas como la figura, bien otras puramente cuantitativas, como el tamaño la cantidad y el movimiento.

<sup>17</sup> Del latín “res”, cosa, y “cogito”, pensar. La mente o sustancia pensante. El atributo por el que conocemos esta sustancia, el que constituye su esencia y del que dependen todas las demás es el pensamiento. Todas las propiedades que encontramos en la *res cogitans* no son sino diferentes modos de pensar: la imaginación, el sentimiento y la voluntad, dependen de tal modo de una cosa que piensa, que no podemos concebirlas sin ella. Recordamos que, en realidad, con “pensar” no se refiere aquí Descartes al pensamiento en sentido estricto sino propiamente al “ser consciente de”, a todo aquello que puede estar acompañado de consciencia. Por esto, como nos dice en las “Meditaciones Metafísicas”, “una cosa que piensa es una cosa que duda, que entiende, que concibe, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también y que siente”. Javier Echevoyen Olleta. *Historia de la Filosofía*. Volumen 2: Filosofía Medieval y Moderna. Editorial Edinumen, 1996.

<sup>18</sup> El atributo por el que conocemos esta sustancia, el que constituye su naturaleza y esencia, y del que dependen todas las demás, es la extensión en longitud, anchura y profundidad. El resto de características que podemos atribuir a los cuerpos (como la figura y el movimiento) presuponen la extensión. Descartes presenta con estas ideas una concepción geométrica o matematizante de la realidad física, puesto que considerará como reales sólo aquellas propiedades físicas que se pueden describir matemáticamente. Los animales son pura extensión, no poseen mente alguna. Javier Echevoyen Olleta. *Historia de la Filosofía*. Volumen 2: Filosofía Medieval y Moderna. Editorial Edinumen, 1996.

## I.1. El cuerpo: entre el mecanismo y la extensión

Toda la tradición de la danza se construyó sobre la re-invencción permanente de una multiplicidad de discursos que intentaban dar al cuerpo un significado más allá de su “ser cuerpo”. A pesar de la inmediatez que ilusoriamente este arte establece con la materialidad corporal, ésta se fue diluyendo y ocultando detrás de una retórica construida a partir del dualismo cartesiano.

La comprensión del “problema mente-cuerpo” y la particular relación que se estableció con este último fueron las primeras dimensiones en donde se afirmó esta práctica artística, ese dualismo es, aún hoy, el concepto medular en donde se forjó el *médium* expresivo de la danza.

La concepción del ser humano como ser escindido ya se había iniciado en la antigüedad y se prolongó a través de toda la teología cristiana. Tradicionalmente, en su acepción más común, el cuerpo, fue identificado con la parte física humana y era aquello que los griegos denominaron  $\sigma\omega\mu\alpha$  (soma) y, para referirse al alma, según la tradición órfico-pitagórica, el término fue  $\psi\upsilon\chi\eta$  (*psyqué*). Estas ideas pasaron casi intactas al cristianismo, doctrina que además generó una imagen de lo corporal como algo que debía ser continuamente purificado, pero esta dualidad se establecía entre la realidad material de este mundo y la realidad inmaterial del alma. Durante los siglos XVII y XVIII, se discutía cual era el lugar del alma en el cuerpo, y si ésta se comunicaba con el cuerpo a través del cerebro o del corazón, o si éstos eran órganos materiales y espirituales a la vez.

Con el avance de las investigaciones sobre los mecanismos corporales, específicamente la circulación de la sangre y el funcionamiento del sistema nervioso, se instaló una concepción secular del cuerpo que puso en crisis la idea de que el alma era la fuente de la vida. Las investigaciones de William Harvey (1578-1657), profesor de anatomía y cirugía del Colegio Real de Londres y referente determinante en la genealogía del hombre máquina, marcaron el inicio de una revolución científica referida a la concepción del cuerpo, a su estructura, a su estado de salud y a su relación con el espíritu. Sus tesis, expuestas en su obra *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, escrita en 1628, cuestionaban la antigua idea de que la sangre fluía por el cuerpo a consecuencia de su calor, así como también la existencia de un calor innato. Creía que la circulación calentaba la sangre, mientras que para los antiguos era el calor que había en la sangre lo que la hacía circular, comenzaba así una concepción mecanicista, ya que para Harvey la circulación era un proceso mecánico y el cuerpo era una gran máquina.

Paralelamente a Harvey, el médico y anatomista Thomas Willis (1621-1675), profesor de filosofía y medicina natural en Oxford, exponía en *De Cerebro y de Anima Brutorum*, publicado en 1672, su investigación sobre: los tejidos del cerebro, el funcionamiento del sistema nervioso en función de la circulación mecánica, el funcionamiento de los ganglios, las fibras nerviosas y la estimulación sensorial. También basándose en estudios sobre cadáveres, observó que los ganglios continuaban respondiendo a estímulos, por consiguiente, el sistema neurológico no necesitaba la presencia del espíritu (alma) para funcionar.

La nueva perspectiva científica ubicó el cuerpo bajo la acción de leyes físicas mientras que el alma, identificada con el pensamiento, no estaba sometida a esas leyes. El cartesianismo, fiel continuador del viejo dualismo

antropológico, afirmaba que el cuerpo era una máquina y actuaba según una mecánica.

La tesis ontológica del dualismo cartesiano afirmaba que *el cuerpo y la mente son substancias totalmente distintas, con características, procesos y modelos explicativos distintos*. Para Descartes, en el universo existían dos tipos de sustancias radicalmente diferentes e irreductibles respecto de sus atributos esenciales: *res cogitans* o sustancia pensante y *res extensa* o sustancia corpórea.

Como primera verdad indubitable, Descartes definió al hombre como un *yo pensante* o *res cogitans*. El *cogito* cartesiano: "pienso, existo", ("cogito, sum", "pienso, *por lo tanto*, existo") fue el punto arquimédico a partir del cual Descartes identificó nuestro yo con nuestra mente o alma racional cuya esencia era el pensar. En consecuencia, el sujeto cartesiano, definido como sustancia pensante, de carácter no corpóreo, no extenso e inmaterial, no compartía las características de lo existente en el mundo. Para el cartesianismo el hombre no estaba determinado como "animal racional", sino como una sustancia pensante que no se regía por leyes mecánicas sino por leyes lógicas (ideas innatas), impresas en el momento del nacimiento. En consecuencia, los seres humanos eran el resultado de la combinación contingente y accidental de mente y cuerpo.

El cuerpo formaba parte del mundo externo y, como tal, compartía las características de las realidades corpóreas a las que Descartes llamó *res extensa* o sustancia extensa. Como consecuencia de esta concepción, el cuerpo se transformó en una representación mental que procedía de un objeto externo (en la danza, Mi cuerpo es exterior a Mí) cuyo atributo esencial era la *extensión*, es decir, la longitud, el ancho y la profundidad, realidades que se expresaban en lenguaje matemático, puras realidades geométricas.

Con mente<sup>19</sup> y cuerpo separados y, habiendo desacreditado todas las posibilidades cognoscitivas derivadas de la materia corporal, es decir, de los sentidos, el cuerpo quedaba reducido a ser una máquina ordenada, tal como lo expuso en un famoso pasaje del *Discurso del Método*:

Esto [como se mueven los *espíritus animales* desde el cerebro hacia los músculos para poner las partes del cuerpo en movimiento]<sup>20</sup> no extrañará a quienes saben que la habilidad del hombre le permite construir con muy pocas piezas una diversidad de autómatas o máquinas que se mueven, en comparación, con la gran cantidad de huesos, músculos, nervios, arterias, venas y todas las otras partes que están en el cuerpo de un animal. Ellos considerarán este cuerpo como una máquina que, siendo construida por las manos de Dios, está incomparablemente mejor ordenada que cualquier máquina hecha por el hombre y que contiene movimientos mucho más maravillosos que los de cualquier máquina. (Descartes: 1994, 94).

Se continuaba así una concepción *mecanicista* inaugurada por la revolución científica en la que se identificaba al cuerpo vivo con un mecanismo de relojería, apartándose de la tradición aristotélica para la cual el alma era principio de vida y de organización del cuerpo y, por lo tanto, una entidad no separable de este último.

---

<sup>19</sup> En la versión en latín se encuentra la palabra *mens*, eso significa que Descartes se refiere al pensamiento puro, al alma racional.

<sup>20</sup> Descartes creía que la clave para comprender las funciones del cuerpo era comprender las funciones del sistema nervioso. En lugar de la teoría actual de la transmisión de impulsos eléctricos, concibió la actividad neural a lo largo de líneas puramente mecánicas donde los nervios son pequeños tubos a través de los cuales fluye un rápido vapor, que se denomina "espíritus animales" que infla los músculos y causa el movimiento. *Tratado del Hombre*: AT XI 165; CSM; *Las pasiones del alma*, Parte I, Art.11.



En la danza, este dualismo supuso una sumisión y control del cuerpo-máquina para que el alma, siempre amenazada por los sentidos y las pasiones, consiguiera elevarse hacia estadios superiores. De este modo, el cuerpo fue puesto bajo la vigilancia y el conocimiento del sujeto pensante.

## **I.2. El cuerpo: la no fiabilidad en la auto-percepción**

Como primer paso hacia un conocimiento indubitable, el cartesianismo había desarmado la creencia en las *percepciones sensibles*. Si las percepciones sensibles eran la base de las afirmaciones realizadas según los datos aportados por nuestros sentidos, su condición de mutabilidad las convertía en poco confiables, por lo tanto, dicha experiencia era un conocimiento falso. Después de establecer la no fiabilidad en la percepción sensorial respecto del mundo externo, Descartes, amplió el alcance de la dubitabilidad al ámbito de la *autopercepción*.

Mas puede ser que los sentidos nos engañen a veces con respecto a cosas muy poco sensibles y muy alejadas se encuentran no obstante muchas otras de las que razonablemente no se puede dudar, aunque les conozcamos por medio de aquellos, por ejemplo, que yo estoy aquí, sentado junto al fuego.(Descartes 1999: 31).

En este párrafo, por exagerado que parezca, aparece el casi imbatible *argumento del sueño*<sup>21</sup>. Basándose en la incapacidad de distinguir el sueño de la vigilia, Descartes, daba el paso decisivo en donde ponía en duda la inmediatez de la relación con nuestro cuerpo. *Puedo soñar que tengo un cuerpo y no tenerlo realmente* ya que cuando estoy despierto, sé que estoy despierto, tengo la certeza de estar despierto, y cuando estoy dormido tengo plena certeza de estar despierto, con este argumento Descartes impugnaba la fiabilidad en la *autopercepción del propio cuerpo*. Este argumento ponía en cuestión la totalidad de nuestra experiencia perceptiva, no solo los aspectos concretos de ella como ocurría con la observación de que, a veces, los sentidos nos engañan.

Dudando de la percepción de cosas distantes, percepción externa, y dudando de la auto-percepción, percepción interna, el cartesianismo había derrumbado plenamente la creencia en la experiencia sensible transformando el cuerpo en algo inteligible y racional negando, en consecuencia, su verdadera naturaleza.

El materialismo del siglo XVIII asumió tanto los resultados de la investigación de la ciencia experimental que venía produciéndose en Europa desde el siglo XVI como el pensamiento de Descartes pero, a diferencia de éste, reconoció al espíritu como secundario respecto de la materia. En su versión más extrema, el materialismo sostenía que la materia era lo fundamental, negando completamente la existencia de fenómenos mentales y, en una versión más flexible, consideraba los fenómenos mentales como causalmente dependientes de los fenómenos corporales, sin negar su existencia.

La corriente materialista apareció en Francia, un siglo después de Descartes y su representante más notable fue el médico y filósofo francés

---

<sup>21</sup>El argumento del sueño señala que es imposible determinar la verdad de proposiciones perceptuales como «sé que estoy sentado frente al fuego», en virtud de que en tales casos es *imposible* satisfacer la exigencia de saber que se está despierto, condición necesaria aunque no suficiente para saber algo del mundo circundante. El argumento cartesiano mostraría la *imposibilidad* de establecer un vínculo causal entre nuestras representaciones mentales – ideas – y el mundo que es.

Julien Offray de la Mettrie (1709-1751) quien, en 1748, escribió *L'homme machine*, texto que tuvo un fuerte impacto a raíz de su inconfundible tono antimetafísico. En esta obra, La Mettrie aplicaba al hombre el concepto de autómatas que Descartes había adjudicado a los animales. En la concepción cartesiana los animales no-humanos eran como autómatas complejos puramente físicos, sin almas, sin mentes, sin razonamiento y sin las capacidades de sufrir o sentir. La Mettrie fue más allá del mecanicismo estático de Descartes y concibió la máquina viva como un sistema con designios, autónoma y dinámica: “El cuerpo humano es una máquina que monta ella misma sus resortes: viva imagen del movimiento perpetuo.” (La Mettrie 2000: 54). Un autómatas es una máquina automática capaz de ponerse en marcha a sí misma.

Para la Mettrie, no había dos sustancias, una espiritual y una material, articuladas en los seres humanos, solo existía la sustancia material, sujeta a leyes mecánicas. Para él, somos la conjunción de nuestros órganos orquestada según funciones y necesidades específicas, y lo que llamamos nuestro intelecto no es más que una función sobre la que nuestra voluntad sólo tiene un dominio ocasional.

El naturalismo de la Mettrie se oponía a toda clase de sobre-naturalismos, era un naturalismo moderno, de fuerte raigambre científica en el que la *physis* se presentaba como algo absoluto que en sí misma encontraba la razón de su existir. Tanto en el cartesianismo como en el materialismo el cuerpo era un elemento de la naturaleza sometido por completo y sin excepción a sus leyes.

La destitución del cuerpo como instancia apropiada y relevante para el conocimiento, los innumerables esfuerzos por transformarlo en una *idea clara y distinta* que ocultara el *microcaos* que el cuerpo naturalmente es, la idea de que *mi cuerpo es algo exterior a mí*, fueron creando el modelo de un cuerpo instrumental, eje alrededor del cual se construyó la poética de la danza fiel al proceso en que se habían forjado las falsas dualidades mente-cuerpo, alma-cuerpo, espíritu-cuerpo. Esta epistemología se reflejó en la danza con absoluta radicalidad, manifestándose no solo en la técnica sino en algo mucho más importante: en la idea de un cuerpo reducido a ser un mero acompañante atemporal sin historia.

### **1.3. El movimiento: concepción sistemática e inteligible**

El cartesianismo se desplegó en los presupuestos teóricos de este arte conjugando el placer estético con la racionalidad de la mente, en la convicción de que ambos obedecían a las mismas leyes.

Teniendo las *ideas claras y distintas*<sup>22</sup> como base, la danza académica partió de proposiciones que reducían los movimientos a diseños geométricos, iluminados por “la sola luz de la razón”. De ese modo, las posiciones del cuerpo fueron numeradas según su complejidad (pasando evolutivamente de una primera, segunda, tercera, cuarta hasta una quinta posición para brazos y piernas) y los diseños espaciales fueron estudiados siguiendo una complicada combinación de direcciones geométricas en sus distintas posibilidades, todo

---

<sup>22</sup> Una idea es *clara* cuando podemos advertir todos sus elementos sin la menor duda (se opone a oscura). La idea será *distinta* cuando aparezca claramente diferenciada, separada y recortada de las demás, de tal manera que no podamos confundirla con ninguna otra idea. (se opone a idea confusa).

ello producto, en parte, de un pensamiento que, durante un largo tiempo, exaltó la racionalidad como paradigma único.

El sistema de movimiento constituido según el modelo corporal mecanicista estuvo basado en una gramática estructural que, poco a poco, profundizó el estudio de la forma, sus leyes compositivas y su interrelación dentro de la frase coreográfica (sintaxis). La progresiva construcción de un lenguaje de movimiento corporal respondía a una idea de "sistema" que, en el siglo XVIII, quería decir: construcción del pensamiento a partir de ciertas suposiciones o principios de los que se derivaban lógicamente ciertas conclusiones.

La danza académica, a partir de la gramática estructural mencionada anteriormente, se conformó a partir de un "sistema" simbólico de movimientos de una gran definición conceptual cuyos principios básicos aludían a una *claridad y distinción* como verdades inexorables, es decir, como casi ideas innatas que se presentaban a la mente humana. Una idea-movimiento es *clara*, cuando nuestro entendimiento puede entender ese movimiento sin ninguna dificultad. Una idea-movimiento es *distinta*, cuando el movimiento es simple, no

compuesto.

Si el sistema simbólico que comenzaba a construirse obedecía solo a ideas presentes en la mente, esto significaba que las vivencias, los sentimientos, pasiones, emociones, es decir, todo lo que hay en nuestra alma que no se presentara como claro y distinto, no podía ser origen del movimiento corporal. El movimiento *puro* no podía provenir de ideas confusas, en consecuencia, este sistema



Tensile Involvement  
Alwyn Nikolais

de movimientos era un sistema intelectualista con estrecha vinculación con las líneas programáticas del cartesianismo. Durante casi dos siglos, la danza espectacular siguió este modelo con la intención de que su aplicabilidad fuera universal porque de esta claridad en la construcción formal dependía tanto la belleza como la verdad, la belleza estaba en la logicidad con la que se amalgamaban cada uno de los movimientos, mientras que la verdad solo podía revelarse en el cumplimiento del *dictum* cartesiano según el cual podemos aceptar como verdadero todo lo real que el espíritu concibe muy clara y distintamente.

Esta relación entre verdad, claridad y distinción, junto con el control de las pasiones y la dirección eficiente de todas y cada una de las partes del cuerpo, impusieron los principios regulativos y las normas a seguir. En función de esta necesidad de verosimilitud, los coreógrafos intentaron realizar las modificaciones necesarias para la elaboración de una trama de acciones con estructura coherente, evitando cualquier desvío de la comprensibilidad del tema.

## Conclusión

La concepción corporal establecida por el cartesianismo resulta de importancia capital si entendemos el cuerpo como el *medium* primordial de la danza. Un cuerpo pensado de manera mecanicista ¿qué tipo de experiencias estaría en condiciones de encarnar?

Muchas de las preguntas se centran en la naturaleza del cuerpo del bailarín simplemente porque el cuerpo como médium expresivo no es un objeto externo y esto plantea temas como el referido a la relación esencialmente no objetiva del coreógrafo con un médium que no es un material alejado y externo, aunque en la epistemología cartesiana se plantee como separado del sujeto que lo piensa.

Al establecer la *extensión* como característica esencial del cuerpo, se excluía toda dimensión histórica personal y éste comenzaba a ser pensado a partir de un *yo*, transformándose en una representación mental, en un cuerpo-idea. Esta concepción fue el centro a partir del cual se abordó el desarrollo sistemático de un vocabulario de movimiento, basado en abstracciones inspiradas en la geometría. Este lenguaje visual autónomo, dotado de sus propias significaciones, era también un vocabulario de ideas-movimiento cuyas características eran su simplicidad, claridad y legibilidad, además del abandono de las cualidades sensibles en función del diseño formal.

Un cuerpo *pensado* es un cuerpo donde el tiempo está ausente, la negación del tiempo ata la corporalidad a un estadio de eterna juventud donde la edad sólo irrumpe como símbolo de la decadencia. La negación de las características inherentes a los cuerpos, su dimensión socio-histórica, su pertenencia a un grupo social, su procedencia geográfica, hacen que la aparición en la danza de estas peculiaridades esté ligada a estereotipos corporales. La forma de exhibición del cuerpo signada por el pensamiento cartesiano nos sigue privando de lo esencial de la experiencia corporal, eso que nos hace necesitar de los cinco sentidos para aprehender y disfrutar un cuerpo, experimentar su peso, sus olores, sus fluidos, su temperatura o sus surcos.

La disolución cartesiana del cuerpo en una “extensión sujeta a medida” convertía al cuerpo en una entidad vacía expuesta como algo “a conocer”. Pero paralelamente a esta visión mecanicista, clara y distinta, se dio también un movimiento inverso: el de su ocultamiento. El cuerpo en la danza fue también un “algo” que se disipaba, cuya significación estaba indeterminada, diseminándose en figuras ambivalentes en donde se recreaba la polaridad dolorosa e irresoluble entre cuerpo y pensamiento del cuerpo, entre carne e imagen.

En los ballets de corte los intérpretes usaban vestuarios largos hasta el piso, restándole importancia a las propiedades físicas reales de los cuerpos. El ballet clásico-romántico volatizó el cuerpo, alejándolo de la tierra y sublimándolo en espíritu. Hacia fines del siglo XIX, Löie Füller (1862-1928), manipulaba sedas volátiles atravesadas por luces de colores brillantes generando la ilusión de disolución del cuerpo entre esos materiales evanescentes. Oskar Schlemmer (1888-1943) en su *Ballet Triádico* ocultó los cuerpos asimilándolos a marionetas o a objetos inanimados. A mediados del siglo XX, Alwin Nikolais (1910-1993) utilizó los cuerpos como pantallas de proyección móviles.

El deseo de revelar el cuerpo, permaneció siempre como un deseo. George Balanchine afirmaba que: “El cuerpo humano, y en particular el femenino lleva en sí mismo la verdadera belleza. Uno realmente no quiere saber qué es lo que ésta o aquella bailarina representan, sino sólo ver la belleza pura de su cuerpo, sus movimientos.” (Cohen 1983:106)

Para Susan Langer (1895-1985), los movimientos físicos no son en sí mismos suficientes para construir una obra artística; el cuerpo del bailarín debía proyectar una ilusión de “fuerza virtual”. También para Stéphane Mallarmé (1842-1898) la bailarina debía trascender el cuerpo natural para representar algo impersonal y metafórico.

Paradójicamente, en un arte donde es imposible negar la presencia del cuerpo como metáfora recurrente, la corporeidad en sí misma fue escamoteada como experiencia y como objeto de reflexión. Durante casi tres siglos, el cuerpo ha sido una evidencia ausente en la danza de Occidente. La obviedad de la afirmación “no *tengo* un cuerpo soy cuerpo” a la que suelen adherir la mayor parte de los coreógrafos actuales deja de ser tal cuando se reformula como “soy cuerpo *culturalmente* mediado”. Nuestros “cuerpos culturalmente mediados” son cuerpos desacralizados, globalizados, mercantilizados, tecnológicos. Si en el cartesianismo los cuerpos eran *pensados* como algo exterior, hoy son cuerpos mediáticos en tanto y en cuanto los medios de comunicación homogeneizan, difunden y naturalizan un cuerpo modelo que se nos ofrece como guía para la elaboración de nuestra propia identidad corporal.

La forma de tratamiento del cuerpo a través de las distintas etapas que la danza recorrió en su desarrollo histórico avanzó, de alguna manera, hacia el logro de aquella pureza estética reclamada por Clement Greenberg. Según Greenberg, el requerimiento de pureza es una de las marcas que identifican al modernismo. La danza como arte modernista debería responder a los principios subyacentes de su medium aceptando activamente sus principios limitantes y eliminando todo aquello que pueda oscurecer su naturaleza esencial. Sin embargo, aún cuando los bailarines hayan sido desnudados de todos los accesorios teatrales, no hay garantía de que el cuerpo físico, real, se transforme en *claro* y *distinto*, teatralmente legible, la única posibilidad es que ese cuerpo humano, con sus fuertes y prominentes características, sea un contorno exquisitamente fugaz, una forma constantemente evanescente.

A pesar de que la transformación de un cuerpo en un “objeto claro y distinto” estaba de antemano condenada al fracaso, siglo tras siglo, sin grandes sobresaltos, la epistemología cartesiana fue afirmando de manera ordenada y metódica una concepción intelectualista puesta bajo la tutela del poder creador y ordenador de la razón.

## II. Neoclasicismo<sup>23</sup> en la danza

### El ballet como espectáculo



*Ballet Comique de la Reine*, Palacio del Petit Bourbon (1581)<sup>24</sup>

### Introducción

Con la fundación de la Academia Real de Música y Danza se creó el esqueleto doctrinal de una danza teatral y, por primera vez, los modos de producción y recepción estuvieron regidos por consideraciones estéticas. Por este motivo, ubicamos el comienzo de la historia progresiva de la danza en 1661, en coincidencia con la creación de la Academia, dentro del contexto del clasicismo barroco francés.

Los principios del academicismo establecieron el carácter y la normativización de un estilo simbolizado por la claridad, la lógica y el orden. A estos principios se sumó, a mediados del siglo XVIII, la tan anhelada imitación de la Antigüedad clásica poniendo en tensión una danza teñida por los desbordes del barroco y del rococó.

Este proceso culminó con las grandes producciones del siglo XIX, específicamente en las décadas de 1830 y 1840, aunque siguió dominando la escena, sin demasiadas variantes, durante todo el siglo.<sup>25</sup>

Aunque la Academia fue creada en el siglo XVII, el desarrollo neoclasicista en la danza se inició en coincidencia con la publicación, en 1755, de un texto que actuó como manifiesto de la estética neoclásica: *Gedanken ubre die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura). Allí, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), su autor, afirmaba: "el único modo en que podemos volvernos grandes, y, si es posible, inimitables, es la emulación de los griegos" (Assunto 1990: 27). *Gedanken* fue traducido rápidamente a varios idiomas convirtiéndose en el manifiesto del ideal griego para la enseñanza y el arte. El texto, publicado anónimamente, consistía en la exposición de temas fundamentales en la reflexión estética sobre el

<sup>23</sup> Utilizamos el término *danza clásica* impuesto por la costumbre, aunque lo correcto sería utilizar el término *danza neoclásica* ya que el término *clásico* se reserva para el período clásico por excelencia: el siglo de Pericles.

<sup>24</sup> Junto con el *Ballet des Polonais*, el *Ballet comique* es considerado el primer ballet cortesano de la historia de la danza. Fue organizado por Catalina de Medici. Comienza aquí el uso oficial de la palabra «ballet» que deriva del italiano "ballo" y significa «bailar».

<sup>25</sup> Impropiamente, a las producciones de mediados del siglo XIX se las ha caracterizado como danza *romántica*, sin considerar que todo el siglo estuvo definido por las alteraciones inherentes a la compleja relación existente entre neoclasicismo, racionalismo y romanticismo.

neoclasicismo: la necesidad de imitar las obras de los antiguos, la cuestión de la noble simplicidad y la serena grandeza, la reivindicación de la alegoría, todo ello unido a una constante exaltación de esa belleza absoluta que Winckelmann le adjudicaba a las estatuas de jóvenes dioses y héroes.

Este ensayo instauró una ruptura en la historia del gusto y del pensamiento estético al oponerse al estilo de corte, a las costumbres y, muy especialmente, al estilo barroco y rococó franceses. En contacto con el racionalismo estético, Winckelmann, impuso la máxima conocida como *noble sencillez y serena grandeza*, utilizada para definir el arte griego, *dictum* que alcanzó gran predicamento en la danza: había que alcanzar aquella belleza, de la que los antiguos griegos habían sido descubridores.

Durante el Siglo de las Luces se sucedieron apasionadas discusiones sobre el gusto, el genio y el sentimiento artístico y, por sobre todo, se fue construyendo en la danza un modo de producción y recepción guiado por el carácter modélico y sublime de las obras escultóricas griegas, ejemplos de la belleza ideal. La danza neoclasicista fue progresivamente tendiendo hacia el logro de las virtudes máximas del arte helénico, expresadas en la tan ansiada dualidad elogiada por Winckelmann: “noble simplicidad y serena grandeza”.

La pureza geométrica, la sencillez, la heroica monumentalidad, la belleza idealizada, fueron los emblemas arquetípicos de la danza no solo de esos siglos sino de siglos posteriores y su logro estimuló un progresivo proceso en donde confluyeron el neoclasicismo y el racionalismo estéticos, sujetando el sentimiento al entusiasmo por la exacta geometría impuesta por una u otra corriente. En consecuencia, las relaciones conflictivas se inscribieron dentro de la dialéctica establecida entre razón y pasión y en la necesidad de esclarecer las diferentes formas en que racionalistas y neoclásicos resolvían la ejemplaridad de los antiguos. Esta problemática se manifestó, de manera contundente, en las dificultades que la construcción sistemática de un lenguaje ordenado de movimientos no referencial, sin precedentes en la danza, imponía a una forma de representación fundada en la imitación de fuentes literarias.

Otro tema de reflexión, tan importante como los anteriores, fue el referido a la nueva finalidad que la danza debía cumplir como vehículo de una enseñanza fundamentalmente moral. La idea neo-humanista de “formación” (*bildung*), derivada de la *paideia* helénica, fue retomada por la sociedad del siglo XVIII, en donde la burguesía estaba ganando lugares aceleradamente. Este ideal entendía la educación como el hecho característico del mundo helénico. Debido a este ideal didáctico se generó en este arte una sobrecarga causada por la necesidad de contenido, ya que los elementos formales de la obra coreográfica estaban al servicio de la moraleja o mensaje.

Tutelados por la aristocracia y regidos por una reglamentación inquebrantable, coreógrafos, maestros y académicos, comenzaron a desarrollar una estética asentada sobre un complejo entramado formal, absolutamente regulado, en coincidencia con la claridad y distinción de las ideas cartesianas. Dentro de este contexto, la danza se constituyó según dos dogmas, propios de la estética neoclasicista: por un lado, el *canon* o ideal de proporción (en este caso, aplicado al cuerpo humano y al movimiento) suprimiendo toda libertad individual y todo subjetivismo y, por otro lado, la *función imitativa* asignada por Aristóteles a todas las artes. Este doble comando afectó toda la actividad de la danza, prácticamente, hasta nuestros días.

## II. 1. Siglo XVII: el “gran siglo” de la danza: *Le ballet c'est moi*



Luis XIV en el papel de Apolo  
Ballet de la Nuit  
(1654)

*L'état c'est moi* conocida frase, supuestamente dicha por Luis XIV<sup>26</sup>, podría continuarse con *Le ballet c'est moi*.<sup>27</sup>

En el siglo XVII, el centro del arte se había desplazado desde Italia a Francia, país que no solo se había convertido en la potencia dirigente de la política en Europa sino también en educadora del gusto. Durante este siglo, los reyes europeos intentaron imponer un nuevo sistema político: el absolutismo. Luis XIV (1638-1715) ejerció el mecenazgo de la danza vehementemente, situación que favoreció la creación de la *Academia Real de Danza* luego transformada en el Teatro de las Artes, (actualmente Ópera Nacional de París).

La *Academia*, había iniciado su actividad cuando trece maestros de danza se retiraron de la corporación medieval denominada *Communauté de Saint-Julien des Ménestriers* (Sachs 1944: 395), agrupación que agrupaba a los músicos para formar una *Académie de la Danse*, según el modelo de la *Académie de la Peinture et de la Sculpture*. En 1661, tuvo sus estatutos aprobados por el rey, en las *Lettres Patentes du roy pour l'établissement de l'Académie royale de danse*, donde aparecía, por primera vez, la legitimación de la danza y se la caracterizaba como un acto de *honêteté* (civilidad), como un producto de la razón, como un ejercicio útil a la formación del cuerpo:

### LETTRES PATENTES DU ROY.

POUR L'ÉTABLISSEMENT  
de l'Académie Royale de Danse  
en la ville de Paris.

Verifiées en Parlement le 30. Mars 1661.



Luis por la gracia de Dios Rey de Francia y de Navarra, A todos los presentes y a venir, Saluda. Bien que el arte de la danza haya sido siempre reconocido como uno de los más honestos y más necesarios a la formación del cuerpo, capaz de darles las primeras y más naturales disposiciones a toda forma de ejercicio, y entre otros al de las armas; y como consecuencia uno de los más ventajosos y más útiles a nuestra Nobleza, y a quienes tienen el honor de acercárenos; no solamente en tiempos de guerra en nuestros ejércitos, sino también en tiempos de paz en la diversión de nuestros Ballet. Sin embargo, durante los desórdenes y la confusión de las últimas guerras, se ha introducido en el dicho Arte, como en todos los otros, un gran número de abusos capaces de conducirlo a una ruina irreparable, que varias personas por ignorantes e inhábiles que hayan sido en este Arte de la Danza, se han inmiscuido a mostrarlo públicamente... Siendo necesario un aprovisionamiento, y deseando establecer el dicho Arte en su primera perfección, y aumentarla tanto como sea posible: Nos

hemos pronunciado a propósito del establecimiento en nuestra buena ciudad de París, de una Academia Real de Danza, a la semejanza de las de Pintura y Escultura.<sup>28</sup>

A partir de esta declaración, se legalizaba la incorporación de la danza a los espectáculos cortesanos y se alcanzaba una consideración social y cultural sólida para este arte, similar a la ya conseguida por la pintura, la escultura, la poesía y la música desde siglos anteriores.

<sup>26</sup> La frase *L'État, c'est moi* ("El estado soy yo") se le atribuye frecuentemente a Luis XIV, aunque está considerada por los historiadores como una imprecisión histórica (si se hace caso de las fechas, Luis tendría cinco años cuando lo dijo). Es más probable que dicha frase fuera forjada por sus enemigos políticos para resaltar la visión estereotipada del absolutismo político que Luis representaba.

<sup>27</sup> Wirth, Isis. *El baile de la política*. cubistamagazine.com/a2/020303.html.

<sup>28</sup> Cit, en *Las reglas del ballet: el discurso de la Academia Real de Danza de París (1661-1725)* Vallejos. Año 2 Nro. 2, Junio 2006, ISSN 1885-7221.



Los trece académicos que inicialmente conformaron la *Academia* fueron, en su mayoría, músicos y bailarines elegidos entre los allegados al rey y a la corte aunque, tiempo después, la elección de sus miembros fue recayendo en los artistas relacionados con la danza quienes, paulatinamente, fueron sustituyendo a los cortesanos y modificando su forma de participación. Aunque poco se sabe de esta institución, según algunos intérpretes, el objetivo inicial había sido analizar y normalizar todo lo concerniente a la danza, asegurar la calidad de esta nueva disciplina artística, de la que debía beneficiarse especialmente la nobleza que acudía a los bailes de la corte, tal como puede leerse en sus estatutos: “Pocos de entre nuestros cortesanos gozan de la adecuada formación para bailar en nuestros ballets [...] ya que su aprendizaje había sido confiado [...] a ciertos individuos ignorantes y desmañados [...]; son sorprendentemente pocas las personas aptas para la enseñanza.”(Thorp, 2003)

Por ese motivo, los criterios de las creaciones coreográficas fueron cuidadosamente instaurados por mandato del estado absolutista y puestos en práctica a través de los dictámenes academicistas, así las simples danzas campesinas como por ejemplo los *branles*, los *bourrées* y *rigodones*, fueron depuradas y “ennoblecidas”. En una sociedad en la que debía ampliarse la diferencia entre la aristocracia y la plebe, y entre la aristocracia de nacimiento y la otorgada, la danza, como toda la actividad artística oficial tuvo como objetivo consolidar *artificialmente* esa división, incorporándose a un marco de irrealidad, en donde la cortesía, la mesura y la contención se afirmaban en un mundo bello y armonioso del cual el rey era la cabeza indiscutida: “Yo os confío lo más precioso de la tierra: mi gloria”, había ordenado Luis XIV a los miembros directivos de la Academia. (Hauser 1951: 441).

Obviamente, en un estado absolutista, la danza era también un medio de gobierno. Como señalara el escritor francés Jean de La Bruyere (1645-1696): *laissez le peuple s’endormir dans le fêtes, dans les spectacles*, es decir, los espectáculos y festivales debían distraer al pueblo de la política, es más, debían “adormecerlo” (Burke 2003:15). No es casual que en este momento comenzara a utilizarse el término *divertissement*, “diversión”, para designar los espectáculos, los cuales debían ser una mezcla de entretenimiento y distracción. En consecuencia, en este continuo *divertissement* que era la corte de Luis XIV, la actualización y transformación del antiguo *ballet de cour* tuvo una importancia significativa, obedeciendo a las necesidades que cada ocasión específica proponía para ser incluidos dentro de las óperas o las comedias representadas en la corte; su finalidad era entretener a una sociedad cortesana y engrandecer el esplendor de los ceremoniales públicos, respondiendo a las necesidades de escenificación de una nobleza excluida de los asuntos de gobierno.

## **II.2. Representación: *la grande manière* o *la manière magnifique***

Las representaciones espectaculares fueron el punto culminante de un exhibicionismo que se ubicó en la base de la danza espectacular del “gran siglo”. En este “estado espectáculo” (Burke 2003: 16) el término “representación” tenía un valor especial. Según la definición que da un diccionario de la época: la representación era una “imagen que nos devuelve a la mente y la memoria los objetos ausentes”. (Furetière 1690). Todo en el estado absolutista debía representar a Luis: los magistrados, las monedas, los

escudos, la mesa real, los retratos, los ballets. Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704) afirmaba “todo el Estado está en él”. (Burke 2003: 18)

En esta necesidad de “representación” y de “fabricación” de la imagen del rey,<sup>29</sup> la danza jugó un papel importante en la construcción simbólica de la autoridad y su estudio metódico y su perfeccionamiento fueron problemas de Estado de los que había que ocuparse. Esta “fabricación” tuvo su primer ensayo cuando, en 1653, Luis XIV con una magnífica peluca dorada, interpretó a Apolo, el Sol naciente, en el *Ballet Royal de la Nuit*,<sup>30</sup> hecho que le valió el sobrenombre de Rey Sol. Este acto preanunciaba el lugar primordial que los diferentes ballets ocuparían, de ahora en más, en la creación de su imagen.

Por ser un medio eficiente de propaganda, los ballets fueron ejemplo de lo que Burke llamó *analogía orgánica*, concepto vinculado al modo en que se representaba a los gobernantes y que consistía en establecer paralelismos fundados en una creencia mística. En el *Ballet Royal de la Nuit* esa analogía estaba basada en la comparación del rey con el sol, el más *noble* de los cuerpos celestes, inaccesible a la observación humana.

En una sociedad cada vez más alejada de la naturaleza, esta equivalencia desempeñaba la importante función de naturalizar el orden político, de hacerlo parecer tan inevitable e incuestionable como la naturaleza misma. (Burke: 2003, 123-124) Obviamente, esta representación mística del poder real se oponía a todo cartesianismo y era incompatible con una naturaleza secularizada, opuesta a todo concepto orgánico y jerárquico, tal como era concebida por el mecanicismo cartesiano.

La danza, incluida dentro de las grandes escenificaciones teatrales, estaba ligada al nombre de Jean Baptiste Lully (1632-1687) quien articuló la danza dentro de la ópera y la comedia construyendo las dos formas espectaculares de mayor envergadura de la corte: la ópera-ballet y la comedia-ballet<sup>31</sup>. La primera, yuxtaponía la ópera y el ballet a través de un esquema escénico constituido por un prólogo que anunciaba el espectáculo, seguido de tres a cuatro partes que no llevaban el nombre tradicional de actos sino de *entrées*.<sup>32</sup> La segunda, creada en colaboración con Molière (Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673), combinaba la comedia, la música y la danza. La comedia-ballet se basaba en acontecimientos de la época y mostraba personajes comunes de la vida cotidiana,<sup>33</sup> a la inversa de la ópera-ballet que tomaba sus temas de tramas mitológicas o de sucesos políticos. En ambos casos se incluía la danza

<sup>29</sup> Burke utiliza el término “fabricación” porque esta palabra da la idea de un proceso creativo continuo, de más de medio siglo de duración, de lo que fue la imagen de Luis XIV.

<sup>30</sup> Ballet de corte dividido en cuatro partes con cuarenta y tres *entrées*. La coreografía era de Pierre Beauchamp, Jean-Baptiste Lully y otros. La música era de Jean de Camberfort. Los textos de Isaac de Benserade. La escenografía y maquinaria teatral de Giacomo Torelli. Estrenado en París en la Salle du Petit Bourbon, el 23 de febrero de 1653. Intérpretes: el rey Luis XIV, Beauchamp, Lully, Lambert, Robichon, Moliere y los cortesanos de mayor jerarquía. En este ballet se representaba todo lo que sucedía en París entre el crepúsculo y el amanecer. *The Simon&Schuster Book of the Ballet*. Simon&Schuster. New York, 1980.

<sup>31</sup> Conviene señalar que lo que ahora conocemos como ballet no tiene nada en común con aquellos ballets de corte, a los que podría definirse como una forma episódica de entretenimiento dramático donde estaban siempre presentes referencias elogiosas a las actividades del rey. (Burke 2003: 25).

<sup>32</sup> Una *entrée* de ballet es una escena autónoma de un ballet cortesano, de un *divertissement*, de una comedia-ballet, de una ópera-ballet, incluso de una tragedia lírica, que reunía varios bailarines entrando y saliendo del espacio escénico. En los siglos XVII y XVIII, la danza barroca distingue varios tipos de «*entrées*», según su carácter y el estilo de los pasos: serio, grave, bufonada o grotesco. En sus «*recueil de danses*», Raoul-Auger Feuillet calificó las «*entrées*» que describe según el nombre de los personajes y a veces el sexo: *Entrée* solista, *Entrée* para una mujer, *Entrée* a dos, etc. Esta forma coreográfica desapareció en los años 1720. [es.wikipedia.org/wiki/Entrée\\_de\\_ballet](http://es.wikipedia.org/wiki/Entrée_de_ballet) - 17k (10-05-07)

<sup>33</sup> Una de las obras maestras del género fue *Le bourgeois gentilhomme*, estrenada en 1670. Desarrollada en cinco actos y en prosa, fue estrenada por la compañía de Molière en la corte de Luis XIV, en el Castillo de Chambord. La música era de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) y la coreografía era de Pierre Beauchamp.

como un *divertissement*, siempre obedeciendo a *la manière du Grand Siècle*, es decir, al esplendor y a la pompa versallescás.

Citaremos, solo a manera de ejemplo, una de las óperas-ballet más exitosas: *L'Europe Galante*, compuesta por André Campra (1660-1744) y estrenada en París en 1697, con coreografía de Louis Guillaume Pecourt (1653-1729), *Suprintendant des ballets du Roi*. *L'Europe Galante* era una ópera que mezclaba en el argumento a franceses, españoles, italianos y turcos, para demostrar ante el público los diferentes estilos con que afrontaban el amor. Así, a los franceses se les presentaba como tipos inconstantes, indiscretos y vanidosos; a los españoles, como fieles y románticos; los italianos aparecían como celosos, nerviosos y violentos; mientras que en los turcos se mostraba la gran oposición entre la fiereza de los hombres y la voluptuosidad de las mujeres. Como era habitual en el barroco, la acción desembocaba en un final feliz con la diosa Venus festejando la victoria del Amor sobre la Discordia.

Hasta este momento, el teatro había ocupado la cima en la jerarquía de las artes escénicas, con el nacimiento de la ópera-ballet y de la comedia-ballet perdió su posición exclusiva. Estos formatos que incluían un mayor despliegue escénico debían resultar inteligibles para la audiencia, por ese motivo, la ópera-ballet y la comedia-ballet fueron rigurosamente reglamentadas.<sup>34</sup>

Los cortesanos no eran bailarines profesionales y los papeles femeninos los realizaban hombres travestidos. Para la reposición parisina de *Le Triomphe de l'Amour* en el Teatro de la *Académie Royale de Musique*, en 1681, Lully decidió por primera vez contratar bailarines profesionales en reemplazo de los cortesanos. En esa ocasión debutó Mademoiselle de la Fontaine (1655-1738), era la primera vez que aparecía una mujer en una producción teatral. A partir de este momento, los bailarines profesionales fueron sustituyendo poco a poco a los cortesanos, aunque no se les permitía bailar en el *grand ballet* que cerraba la representación y estaba creado solo para los nobles.

A pesar de la creación de la Academia, no podría decirse que el ballet fuera considerado como una arte con un interés en sí mismo. Aunque la coreografía fuera parte importante del espectáculo, el ballet integrado a los nuevos formatos escénicos era solo un complemento y estaba al servicio no solo de las necesidades requeridas por la música y/o el texto<sup>35</sup>, sino que debía responder a una nobleza que se veía a sí misma como la auténtica reencarnación de la Grecia o la Roma clásicas. Por lo tanto, la danza no era más que uno de los instrumentos de legitimación estrechamente ligados al prestigio otorgado por la tradición clásica, a tal punto que la alteración de esa tradición podía derivar en un conflicto político.

---

<sup>34</sup> En el desarrollo de estas nuevas formas escénicas fue esencial la tradición del *ballet de corte*, elemento habitual del entretenimiento cortesano. Estos formatos de espectáculo reconocían su antecedente más importante en el *Ballet Comique de la Reyne*, creado en 1581, por Balthasar De Beaujoyeux (1535-1587) y representado en el palacio del Louvre durante el reinado de Luis XIII. Basado en un relato mitológico, este ballet es considerado como el primer ballet de la historia. A partir del *Ballet Comique*, los relatos provenientes de la mitología clásica proporcionaron innumerables historias para libretos que tenían como objetivo establecer una relación con el poder real. Este ballet ya había incorporado el teatro, la música y la danza a los que sumó efectos escenográficos ilusionistas proporcionados por la nueva maquinaria escénica.

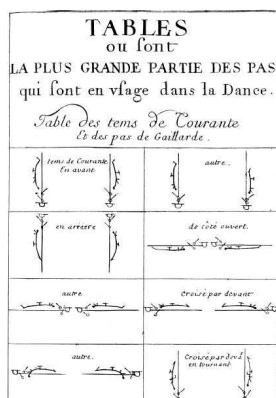
<sup>35</sup> A partir de 1660, y hasta 1670, los bailes compuestos por Lully para sus óperas fueron reunidos colocando una "Obertura" al comienzo, de ese modo aparecieron lo que se llamó "Suites de Ballet". (Nettl 1945: 189). Posiblemente, éste haya sido el primer intento de separar ópera y ballet.

### II.3. Primera codificación y registro

El coreógrafo más importante del *Grand Siècle* fue Pierre Beauchamp (1631-1705) quien, en 1671, fue director de la Academia Real de la Danza y, entre 1664 y 1673, fue el coreógrafo principal de la *Troupe du Roy*, compañía teatral de Molière, además de maestro de ballet en la Academia Real de Música y creador de los *Ballets du Roi*. Como miembro de la Academia, Beauchamp disponía de todas las prebendas con las que podía contar un artista, poseía el monopolio de la enseñanza, formaba parte del sistema educativo estatal, el rey era su único cliente y el escenario era generalmente los palacios de Fontainebleau o Versailles.

Aunque tuvo un lugar privilegiado en la corte, lo que resultó más significativo de su legado fue la invención de un sistema de escritura de la danza y la codificación de las cinco posiciones clásicas de los pies, mantenidas hasta hoy. En su trabajo de sistematización comenzaba a hacerse visible el arte oficial francés puesto al servicio de una concepción clásica y monumental, todavía vacilante entre el barroco y el neoclasicismo. Su sistema tendía, como todo el arte de la época, a la belleza de las formas y a su conformidad con las leyes del academicismo, al uso de pasos estilizados que privilegiaban la elegancia y la distinción.

Otro personaje decisivo de este momento fue Raoul Auger Le Feuillet (1653-1709)<sup>36</sup>, alumno de Beauchamp y, por supuesto, miembro de la Academia. Le Feuillet, escribió en el 1700, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes demonstratifs*<sup>37</sup>, incluyendo ejemplos del sistema de notación de danza creado por Beauchamp.



Registro de Feuillet

La notación describía el esquema coreográfico del desplazamiento de los bailarines sobre el piso, dado que la mayor parte del auditorio veía el ballet desde arriba, en consecuencia, la coreografía daba más importancia a las figuras que los bailarines creaban sobre el piso que al movimiento mismo. La base del sistema de notación se definió según esta necesidad describiendo, muy detalladamente, la dirección y sucesión de las figuras. En el texto de Feuillet se impartían indicaciones referidas a la posición de los pies y al diseño de los pasos. El sistema de notación sólo indicaba las figuras más importantes. Hasta ese

momento, los desplazamientos en la danza habían sido más o menos libres, utilizando todo el espacio que permitía un escenario, por lo general, estrecho con preeminencia de la visión frontal. A raíz de la inclusión de este sistema de notación, comenzaron a pensarse las figuras de danza según pautas musicales, aunque las descripciones y notaciones sólo se limitaban a describir los movimientos de los pies ignorándose los de los brazos y torso.

La notación favoreció la normalización de las formas y fue tan estricta que, en 1699, mediante una disposición real fueron concedidos de manera exclusiva a Feuillet los derechos de publicación en Francia de manuales de danza y

<sup>36</sup> Raoul Auger Le Feuillet copió y modificó el sistema de Beauchamp y lo publicó como suyo en 1700, junto con dos colecciones de danzas codificadas según las nuevas normas; salió airoso de las acusaciones de plagio gracias a un privilegio real que lo eximía de toda culpa.

<sup>37</sup> En este texto se describían pasos que se utilizaban en las danzas sociales y en las danzas espectaculares. Entre las figuras ampliamente descritas se encontraban: *ballonné, jeté, pas de bourrée, pas de courante, pas de gaillarde, pas de menuet, pas de passacaille, y pas de rigaudon*. Múltiples *pirouettes* y *entrechats trois, quatre, cinq, six, y huit*.

notaciones de coreografías, con la única condición de que depositara una copia en las bibliotecas reales. Quienes no respetaban este mandato, considerado un privilegio, eran objeto de una importante sanción y recibían una orden de confiscación de la impresión. Una vez muerto Feuillet, la concesión de privilegios pasó a sus sucesores, con lo cual la publicación de notaciones de danza quedó en manos de unos pocos elegidos.

Este hecho ponía en evidencia el puntilloso rigor gubernamental con que la danza comenzó a ser normalizada y examinada, es más, el acento puesto en la necesidad de registro escrito demostraba también el control en la definición de las posturas del cuerpo y la observación detallada de la relación entre movimiento y decoro. La danza pasaba a ser un instrumento de intervención en el cuerpo y de dominio de sí, un modo corporal “organizado” de presentarse en sociedad. La notación era ya un signo inequívoco de la importancia que la sociedad cortesana daba a la educación del movimiento y cómo la reproducción de las normas de la danza francesa comenzaba a extenderse más allá de sus fronteras.

Pierre Rameau (1683-1764), autor de *Le Maître à Danser*, publicado en 1725, afirmaba que “[...] no hay casi ninguna corte de Europa donde el maestro de danza no sea francés” (Rameau 1946: XVIII). En su texto, no dudó en establecer la primacía de Francia en materia artística: “El reinado de Luis el Grande será siempre considerado, con justicia, la época de los hombres más ilustres. De todas las artes, [...] la danza es la que ha progresado más rápidamente.” (Rameau 1946: XVIII-XIX)

De todos modos y, a pesar del interés creciente que la danza iba adquiriendo, su desarrollo sucedió dentro del marco del Rococó, el Neoclasicismo y el Romanticismo, estilos del siglo XVIII y parte del XIX. La participación de estos tres estilos en su constitución hace que el término “danza neoclásica” sea limitado, dado que es imposible catalogar estilísticamente las creaciones de ese momento bajo un solo nombre debido a la permanencia y yuxtaposición de elementos de las tres tendencias lo cual hace que se difuminen los límites impidiendo apresar las producciones artísticas de aquel momento exclusivamente bajo una sola de las tres directrices mencionadas.

Lo que sí podría anticiparse es que este arte comenzó en ese siglo un camino signado por el concepto de belleza neoclasicista y, aunque de manera zigzagueante, fundó su arquitectura corporal y su vocabulario en el intento de mejorar la naturaleza mediante la Idea, embelleciéndola. Fundada sobre categorías externas estipuladas, reconocidas y valoradas, la construcción sistemática que se iniciaba integró en su seno la fluctuación existente entre los dictámenes de una belleza ideal objetivista prescrita por la razón y la diversidad de categorías subjetivas que se incorporaban al ámbito del goce estético. La constelación de términos que inauguraba el siglo, y que podríamos resumir en: sentimiento, emoción, sensación, sublime, pintoresco, también se incorporó al lenguaje de la danza dibujando un marco problemático a la hora de definir las formas de representación y las pautas idealizadoras en la transformación artística del cuerpo.

#### II.4. “Mejoramiento” de la naturaleza corporal mediante la Idea

En función de la necesidad de organizar el cuerpo y el movimiento conforme a las exigencias normativas de una danza escénica que exponía manifiestamente su insistencia en la búsqueda de modelos, en la segunda mitad del siglo XVIII se inició, por un lado, la “fabricación” de un cuerpo ideal alejado de los aspectos eróticos a los que el Rococó incitaba y, por otro lado, la “fabricación” de una gramática de movimiento separada de los movimientos cotidianos. Ambas construcciones, “mejoradas” según el mandato del ideal de belleza neoclasicista, tuvieron un desarrollo lento y progresivo y estuvieron inextricablemente unidas al perfeccionamiento de un virtuosismo riguroso, preciso y hasta sobrehumano, necesario para el cumplimiento que el inalcanzable modelo a seguir proponía.

La alianza establecida entre neoclasicismo y cartesianismo fue el fundamento de un ideal matemático de belleza pronunciado desde la esfera del entendimiento, en donde la sensibilidad quedaba subordinada completamente a la razón.

Dentro de este contexto, el modelo a seguir fue la representación griega de la figura humana en donde podía percibirse, en la devoción por la justa proporción, el dominio de un idealismo potente que colocaba al cuerpo en una noble irrealidad, fiel a un ideal de perfección que también exigía claridad, simplicidad y nitidez en el vocabulario de movimiento.

El interés comenzaba a centrarse en el cuerpo y en la necesidad de convertirlo en modelo de armonía y proporción lo cual dio como resultado un estudio minucioso del movimiento y de la relación funcional de cada una de sus partes. Este estudio encontraba su antecedente en las reflexiones sobre el cuerpo humano aportadas por Policleto (S. V a.C.), escultor griego del período clásico quien, en su libro *Kanon*,<sup>38</sup> resumió un sistema de proporciones basado en la relación de las partes del cuerpo entre sí y entre cada una de ellas con el todo. Allí radicaba la belleza y la fuerza rítmica de las figuras.

La posibilidad de establecer un canon en la danza, similar al de Policleto, significó que, progresivamente, se fue estableciendo un criterio de belleza corporal según un régimen de proporciones en el que las partes del cuerpo estaban en relación unas respecto de otras así como también las poses y los movimientos obedecían a la perspectiva y posición que ocupaba el espectador.

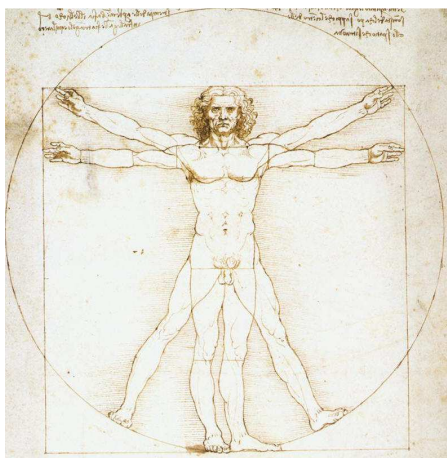
Esta determinación corporal inmovilizó el ideal de belleza alrededor de los conceptos de proporción y armonía y se fue perfeccionando con aportes posteriores incorporados por el descubrimiento de nuevas posibilidades proporcionadas por el perfeccionamiento del entrenamiento corporal.

El tema de la proporción puede que no haya sido solo una respuesta a un modelo de belleza ideal sino que este “mejoramiento” de la imagen corporal y el estudio de las proporciones y armonía tuviera connotaciones de origen divino. Los artistas del Renacimiento habían considerado estos conceptos encarnación de la lógica divina. Así, en el siglo XV, Luca Pacioli (1445-1517), escribió un tratado decisivo sobre la sección áurea, titulado *De divina proportione*, publicado en Venecia en 1509.

<sup>38</sup> Originalmente, el término *kanon* proviene del griego, *kanon*, que significa “vara de rosal, caña, vara recta y larga (para medir), brazo de la balanza (...)”. A partir de ahí, por analogía, se entiende como patrón de medida y de forma. *Kanon* significa norma. La aplicación del término al cuerpo humano nació en Egipto, por la necesidad de poner a trabajar a la vez a varios artistas en la escultura de una sola figura humana de gran tamaño, ésta era dividida en bloques para ser ensamblados. A partir de ahí, surgió la idea de que un *kanon* suponía la existencia de una única proporción que ofrecía garantía de perfección.

En este libro, Pacioli, intentaba explicar el significado de la Divina Proporción, reflejo del misterio de Dios, de una manera lógica y científica.

Como es sabido, también Leonardo da Vinci (1452-1519), retomó el concepto de proporción matemática y su relación con el cuerpo, reestableciendo la idea de una belleza regida por las ideas de canon, equilibrio y ritmo.



El *Hombre de Vitruvio* (1490), famosa representación realizada por Leonardo, también conocida como el *Canon de las proporciones humanas*, consistía en el dibujo de una figura masculina desnuda en dos posiciones sobreimpresas de brazos y piernas, inscrita en un círculo y un cuadrado.

Realizado a partir de los textos de arquitectura de Vitruvio (siglo I a-C), este canon de proporciones estaba organizado en base a un cuadrado centrado en los genitales, y a un círculo centrado en el

ombbligo. La relación entre el lado del cuadrado y el radio del círculo era la *razón áurea* o divina proporción.

En función de este último concepto, fundamento del canon, se fue conformando un arquetipo de belleza corporal con pretensiones de universalidad. El grado de belleza de los cuerpos dependía de su distancia o cercanía respecto de ese canon normativo que fijaba de antemano las reglas de perfección a seguir.

Este modelo corporal de belleza -atemporal, imperecedera y neutral-, tenía como atributos la serenidad y el sosiego pues solo en la calma interior y en la estabilidad de ánimo, podía el cuerpo mostrar la belleza que lo acercaba a la Idea, irradiando perfección y grandiosidad, al mismo tiempo que evitaba cualquier conmoción, agitación o estremecimiento.

Este proceso de dominio corporal tomó varios siglos y para lograrlo fue necesario la aplicación de una sofisticada disciplina.

En consecuencia, el dominio de la técnica, reflejo del control de sí, fue prioritario para la construcción de un entrenamiento transmisible y perfeccionable concebido en función de un fin, objeto de un profundo estudio, sometiendo a la creación individual a las reglas académicas. La danza fue constituida como un arte de especialistas virtuosos, con el consecuente efecto sobre la recepción de los espectadores que, cada vez más, se fue reduciendo a juzgar solo las capacidades y destrezas de los bailarines cuya educación fue derivando en puramente técnica y funcional.

Si bien el ideal buscado estaba basado en la antigüedad clásica, quizás sea conveniente aclarar que la técnica, tal como aquí es entendida, se distanciaba de la *techné*, en el sentido griego del término, ya que esta palabra no designaba una educación puramente técnica y profesional, sino que se refería a un tipo de saber general que incluía la educación política y ética, “esencia de la verdadera *paideia*” (Jaeger 1993: 275). En este sentido, el griego *techné* incluía, en la terminología filosófica de Platón y Aristóteles, la palabra *teoría*. (Jaeger 1993: 515). Por el contrario, la pedagogía en la danza se redujo a la

práctica de un conjunto de procedimientos o reglas para obtener ciertos resultados.



Svetlana Zakharova

Nuestro concepto de *técnica* no refleja de un modo adecuado el sentido de la palabra griega ya que su radio de acción no tiene la extensión que el término griego propone. La formación técnica que recibieron los bailarines fue transformando progresivamente los cuerpos hasta alcanzar, recién hacia mediados del siglo XX, un grado de perfección y habilidad equiparable al exigido por el “manifiesto estético clasicista”. Obviamente, la imagen corporal modélica instaurada distaba mucho de

parecerse al cuerpo “común”, tanto en su representación física como cognitiva: a partir de este momento el cuerpo es colocado bajo la mirada del experto “maître de ballet” y de las instituciones académicas, poderes que dejan sus marcas sobre él y generan una nueva subjetividad. El cuerpo se transformaba en un texto en el que la historia de la danza va a dejar su rastro.

Las palabras del historiador de arte austriaco Ernst Gombrich (1909-2001): “No existe ningún cuerpo vivo tan simétrico, tan bien construido y bello como los de las estatuas griegas.”(Gombrich 1995: 103) podían también describir los cuerpos de la danza. Cuerpo percibido como reflejo de leyes eternas, independientes del individuo y del tiempo, perfectamente acabado, severamente delimitado, visto desde el exterior, el cumplimiento del neoclasicismo exigía una imagen sin falla. Winckelmann, al describir la belleza en relación al cuerpo joven, señalaba: “Los gimnasios [...] eran verdaderas escuelas de belleza. Allí contemplaban los artistas el desarrollo de las formas [...], tenían siempre presente la belleza de las formas, y ésta les era familiar. [...] la belleza va perfectamente asociada a la juventud. Por eso el esfuerzo más sublime del arte es la expresión de las formas de la edad bella por excelencia. (Winckelmann 2000:129).

Tal como fue concebida, la *técnica* académica solo fue adquirida gradualmente en base a un entrenamiento riguroso, cuya condición de posibilidad era la posesión de un cuerpo joven en el cual todas las manifestaciones de su vida íntima se mantuvieran ocultas, eliminando a la vez toda marca temporal. De aquí en más, danza, juventud, belleza y perfección corporal fueron términos sinónimos.

## II.5. “Mejoramiento” del movimiento mediante la Idea

También los movimientos comenzaron a ser pensados a partir de la disposición de un cuerpo regido por las categorías del orden y la armonía. El concepto de belleza del cuerpo se extendió a los movimientos y el diseño de éstos comenzó a depender de la disposición de las partes del cuerpo según los criterios cuantitativos de medida y proporción.

Organizados como un “sistema” auto-referencial, los movimientos fueron progresivamente esbozados como elementos que podían resumirse en un cierto número de unidades simples, articuladas bajo una sola idea fundadora, con la particularidad de que esa idea era un concepto dado por la razón y seguía una geometría precisa. En consecuencia, el lenguaje resultante no podía ser portador de ningún significado narrativo o emocional. El sistema,



determinado por formas estructuradas según la “divina proporción”, establecía un orden en el que todas las partes estaban relacionadas funcionalmente, según un riguroso equilibrio y una inexorable armonía.

Las estéticas neoclasicista y racionalista que, a partir de este momento, gobernarían la forma de entender el movimiento en la danza reflejaban, como sucedía en las artes plásticas, la ambición de las artes de ponerse al mismo nivel matemático que la música. (Eco 2004: 86).

Esta organización sistemática, produjo un orden autónomo separado de los movimientos de la vida cotidiana, cuya finalidad estaba en sí mismo, gobernado por leyes propias, autosuficiente, autorregulado, con elementos constitutivos sin ninguna señal de comunicación con un fin exterior. Esta configuración, regida por un canon, mostraba una completa imposibilidad para ser utilizada como ilustración de una narración. El sistema se completó entonces con un grupo de movimientos, también codificado, que sirvió como auxiliar. Estos movimientos “suplementarios” fueron los recursos pantomímicos, también reformulados según una severa definición formal.

La condición de posibilidad de existencia de un sistema tal, inventado a partir de principios inteligibles, fue la prolija separación entre movimientos *autotélicos* y *heterotélicos*.

Los movimientos *autotélicos* son movimientos cuya finalidad no es otra que su contemplación “desinteresada”. Esta diferenciación resulta importante porque en un sistema de movimientos configurado según esta característica no es posible imitar modelos o formas naturales. Alejado de cualquier intento de representación figurativa, este sistema tiene como característica principal la de ser un lenguaje visual autónomo configurado con elementos no-predicativos y no-designativos, dotado de sus propias significaciones, constituido por signos independientes de cualquier referente o alusión al mundo de lo real. En el siglo XX, este vocabulario fue re-significado por las teorías formalistas. El autotelismo se encaminaba a rescatar la especificidad del lenguaje de la danza y su *artisticidad*, desligándolo de toda dependencia de elementos extra-artísticos para su valoración y de toda función heterónoma que pudiera serle adjudicada. Con este tipo de construcción, el lenguaje de la danza se apartaba de la realidad en la representación.

En sus antípodas, los movimientos *heterotélicos* son aquellos que tienen un fin fuera de sí mismos, es decir, cumplen una función determinada y su apreciación depende de la eficacia con que desempeñan su objetivo.

Esta autonomía, producto de un vocabulario ajeno a cualquier significado, fue fundamental para la aparición del formalismo en la danza del siglo XX pero, en el siglo XVIII, este sistema fue visto como un problema que había que resolver. La no-referencialidad de esta “gramática” académica originó una sintaxis o relación interna de los movimientos basada en la funcionalidad (organicidad) y no en la semántica, en consecuencia, la *relación funcional* reemplazó cualquier intento de relación semántica. En este caso, estamos utilizando la figura de *relación funcional* para nombrar un tipo de asociación basado en reglas prácticas que indican cómo debían relacionarse entre sí estas unidades, es decir, de qué modo se establecía su subordinación o enlace.<sup>39</sup> En síntesis, los movimientos no mantenían correspondencia con significado alguno, no tenían función informativa, ni respondían a una utilidad específica, tampoco había función expresiva relacionada con algún tipo de subjetividad,

---

<sup>39</sup> Un ejemplo claro es la relación funcional existente entre el *plié* y el salto.

dado que ésta fue excluida desde un principio. El sistema seguía un pensamiento atomístico definiendo cada unidad de movimiento de modo preciso, incluso cada uno de los mismos recibió un nombre que ayudaba en su individualización y delimitación, generando una gramática verbal artificial. El lenguaje utilizado para nombrar los movimientos fue, obviamente, el francés; nomenclatura todavía vigente.

Así como la palabra era la unidad central de la gramática clásica, también en la gramática de la danza cada movimiento se concibió de manera aislada, como unidades autónomas conformando un entramado básico enlazado mediante una sintaxis también organizada de modo sistemático.

La idea de fluidez, propia del movimiento, quedaba arrasada en esta delimitación atomística que aislaba y fijaba los límites de cada unidad, en función de facilitar su reconocimiento y su lectura.

Regido por un pensamiento analítico y sostenido tanto por el racionalismo estético como por el neoclasicismo, el sistema estaba muy lejos de ser arbitrario. En su defensa, Lincoln Kirstein (1907-1996)<sup>40</sup> afirmaba:

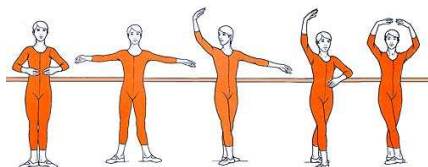
El vocabulario del ballet [...] depende de un control muscular y nervioso que ha llevado cuatro siglos de búsqueda en una lógica que combina la anatomía, la geometría y el contrapunto musical [...] La raíz del entrenamiento del ballet según las cinco posiciones de pies establecidas aproximadamente trescientos años atrás no es arbitraria [...] Su extrema acrobacia produce un riesgo cuya superación produce la respuesta ardiente de la audiencia [...] Su filigrana de pasos discretos; su velocidad, suavidad, y notoria ternura; su síncopa métrica y asimetría colocan el superdrama visual en su máximo espectro. (Copeland & Cohen 1983: 241)

El *en dehors* fue uno de los principios de donde partió la legibilidad y la exterioridad del movimiento. El término *en dehors*, puede ser traducido como “desde fuera” o “por fuera” porque define la rotación hacia afuera de las piernas a partir de la cual se construyeron las cinco posiciones de pies codificadas. Las posiciones de los brazos fueron también codificadas según aquellas posiciones básicas. Según el principio del *en dehors*, la pierna y el pie deben presentar su faz interna al espectador, es decir que la pierna debe hacer una rotación de noventa grados hacia el exterior, en relación con la posición normal.

Las cinco posiciones fundamentales que forman la base de todos los movimientos de las piernas y brazos, fueron numeradas matemáticamente: primera, segunda, tercera, cuarta y quinta (el llamado “ballet moderno” agregaría la sexta), todas conservan una relación rigurosa con el *en dehors*.

En el siglo XVIII, se agregó a la determinación de las posiciones de brazos y piernas, la codificación de las posiciones del cuerpo, regidas por los ejes ortogonales o diagonales.

Cada una de estas posiciones está absolutamente especificada y tiene, a su vez, un nombre definido manteniendo una correspondencia entre sí. Ninguna de ellas tiene un significado en particular.



<sup>40</sup> Lincoln Kirstein, escritor y poeta norteamericano. Co-fundador y director del New York City Ballet. Fue quien invitó a Georges Balanchine a trabajar en USA. Su preocupación fue crear una danza clásica americana. Sus escritos sobre ballet forman una parte importante de la literatura sobre el tema.

El *en dehors* y las cinco posiciones de pies fueron la base sobre la cual se construyó toda la arquitectura del sistema del ballet clásico basado en formas apriorísticas, es decir, en conceptos, principios básicos e ideas, que no proceden de la experiencia. El *en dehors* facilitaba la legibilidad del cuerpo que, abierto como un libro, evitaba cualquier interpretación oscura o enigmática.

Lincoln Kirstein (1907-1996) afirmó al respecto: "El fundamento del entrenamiento del ballet en las cinco posiciones académicas establecidas tres siglos atrás no es arbitrario. Estas posiciones determinan una mayor legibilidad frontal." (Copeland & Cohen (eds) 1983: 240).

Resultado de este fundamento fue la exterioridad que, para algunos teóricos, fue una categoría "esencial" de la danza neoclásica. En ella se afirmaba el origen europeo y occidental. Adrian Stokes (1902-1972), después de referirse a este principio y a su carácter mecanicista, afirmaba que el concepto exterior y el ideal de teatro europeo eran equivalentes: "[...] he intentado discutir que el ballet es la forma de danza más vuelta hacia lo exterior, encarnando los ideales del teatro europeo. El *en dehors* significa que el bailarín, cualquiera sea la evolución de la danza, está mostrando su cuerpo



lo más posible al espectador." (Copeland & Cohen (eds) 1983: 244)

Junto con el *en dehors* se inicia la búsqueda tenaz de la *liviandad*. En esta necesidad de elevar el cuerpo y despegarlo de su condición terrenal se enunciaba el imperativo de sublimar la carne en espíritu. La reproducción de las formas eternas, perfectas, puras y bellas, exigía crear una ilusión de inmaterialidad, es decir, anular lo mejor posible la lucha con la materia, expresada en la danza en la resistencia a la fuerza de gravedad. La conquista completa de la *liviandad*, lenta e inquebrantable, se consumó en el siglo

XIX. Como observara David Michael Levin<sup>41</sup>: "¿Cuáles son los elementos que constituyen la belleza singular del ballet clásico? Uno podría decir, entre otras cosas, la tensión entre peso y liviandad [...] Es como si el cuerpo del bailarín, liberado de su condición opresiva de objeto, se viera recompensado y revelado, precisamente, en su aspecto extático." (Copeland & Cohen, eds. 1983: 123)

Detrás de estos conceptos subyacía la idea de encontrar axiomas que operaran como un fundamento definitivo del sistema, el cual no solo reflejaba el mandato de la justa proporción, distinción y claridad sino que estas cualidades racionalistas fueron convertidas en principios metafísicos porque expresaban también la unidad misma del orden del cosmos. De este modo, a través de una exposición sistemática de la gramática de la danza, proveniente de la razón y guiada por principios apriorísticos, podía aspirarse a que el movimiento tuviera un fundamento, entendiendo por tal lo que subsiste ante cualquier clase de cambio. Se producía así, el primer contrasentido en la danza: buscar lo

<sup>41</sup>Levin, David Michael; Ph.D. Columbia University. Después de Harvard University (1961), completó su formación en la Ecole des Hautes Etudes en París, donde estudió con Lucien Goldmann, Raymond Aron, y Herbert Marcuse. Su trabajo es heredero de las posturas de Nietzsche, Heidegger, Adorno, Benjamin, Merleau-Ponty, Levinas, y Foucault.

permanente en el movimiento. Así, la necesidad de encontrar un fundamento concluyente apareció en los distintos teóricos de la época.

Pierre Rameau, afirmaba con respecto a las cinco posiciones: “Estas posiciones fueron descubiertas gracias al empeño del extinto M. Beauchamps, quien deseaba dar un fundamento definitivo a la danza. [...] deben ser consideradas como leyes indispensables e inflexibles. [...] De ahí que se consideren como reglas imprescindibles que deben ser respetadas.” (Rameau 1946: 5-6)

Por otra parte, la búsqueda de un *sistema* parece haber respondido, por lo menos, a dos objetivos: uno inmediato relacionado con el imperativo de definir un único lenguaje de movimiento y otro mediato relacionado con la necesidad de detener el cambio constante implícito en el movimiento (todavía se utiliza el término “fijar” cuando se intenta recordar un movimiento).

Estos principios, derivados de la compleja relación que unía los conceptos de razón y belleza, permanecieron inalterables durante muchos años y se transformaron en una plataforma incuestionable sobre la que se edificó la manera de concebir este arte.

De este modo, después de varias décadas, la función del ballet pasó a ser “simbólica”, cada movimiento fue un jeroglífico, una escritura misteriosa de la cual los bailarines eran los intermediarios, el desplazamiento mágico de esos cuerpos prodigiosos y esos movimientos perfectos en sus formas, simbolizaban algo que no podía ser precisado.

Gradualmente, esta construcción fue perdiendo su carácter histórico, es decir, se independizó de las causas que le habían dado origen y se convirtió en un proceso sin sujeto el cual fue paulatinamente adoptado por artistas de diferente pertenencia cultural y de distintas épocas, un sistema desentendido de las situaciones del devenir histórico y los procesos dinámicos que lo habían constituido.

La sistematización instituida fue también una forma de disciplinar el cuerpo y estuvo atravesada por el discurso en imperativo producido por las instituciones académicas, discurso que hallaba su fundamento en elecciones de orden estético. La pedagogía normativa de la danza formó parte de un complejo plan de autocontrol, que obedecía al disciplinamiento de las sociedades europeas iniciado en el siglo XVIII. El alto nivel de complejidad de las relaciones humanas en la sociedad cortesana, la exigencia de disimular las emociones en el trato social, planteaban la necesidad de auto-disciplina. Los cortesanos debían saber manejar las expresiones de su rostro, sus palabras y movimientos con toda precisión, según con quien trataran y según fuera la situación en la que se encontraran. A partir de esta necesidad el “poder disciplinario” se inscribió en el cuerpo y el panóptico académico fue la maquinaria de adiestramiento. La danza comenzaba a formar parte de la sociedad disciplinaria en la que el control no se efectuaba solamente a través de la consciencia o de la ideología, sino también “en el cuerpo y con el cuerpo”. (Foucault, 1978: 210). Este arte formó parte del desarrollo de sofisticados “aparatos específicos de auto-coacción” (Elías 1996: 317), en donde el disimulo de los impulsos, la creación de una urbanidad cortesana basada en el enmascaramiento se iba convirtiendo en una segunda *naturaleza*.

Un término que podría pensarse como imbricado con este comienzo de la danza espectacular es el de *distanciamiento*. Este distanciamiento podría aplicarse no solo a la relación con el propio cuerpo y su imagen, sino también

al distanciamiento de la *naturaleza* como algo que definitivamente se colocaba frente al hombre y que, en términos cartesianos, aparecía como un mundo a conocer. Expresándose con gestos artificiales, buenas maneras simuladas, control automatizado, la danza implementó la necesaria reducción de la espontaneidad y de los impulsos que ese *distanciamiento* imponía, ejerciendo una función paralela a los antifaces y abanicos tras los cuales la nobleza ocultaba su rostro.

## II.6. *Mimesis y ballet d'action*

En un siglo en el que el análisis de los principios y criterios que gobernaban las artes alcanzaban una autonomía cada vez mayor, la vaguedad de las palabras tradicionalmente utilizadas para referirse a la danza ponía en evidencia que este arte estaba en el comienzo de su auto-conocimiento. La emergencia de un pensamiento estético dirigido específicamente a la danza permitió su separación de la ópera y la comedia.

Al tratar de puntualizar la poética de la danza, parecía inevitable que académicos y artistas partieran de principios comparativos. La danza era *como...* los puntos suspensivos podían llenarse con la palabra música, poesía o pintura, según el caso.

La dificultad en delimitar un campo de acción propio derivó en la adopción de un ambiguo marco teórico proveniente de otras disciplinas. Este préstamo aparecía de diversas maneras en los tratados y manuales más difundidos e incluso continuó durante varios siglos.

En 1589, Thoinot Arbeau en su *Orchesographie*, afirmaba que “[...] (la danza) depende de la música y de sus modulaciones. Sin esta cualidad rítmica sería aburrida y confusa [...]” Arbeau, no solo unía el éxito de la danza a la música sino que también la relacionó estrechamente con la palabra: “la danza es una clase de retórica silenciosa mediante la cual el orador, sin murmurar una palabra, se hace entender mediante sus movimientos” (Arbeau 1967: 16)

En un texto posterior, Guillaume Colletet (1598-1659), poeta francés, ampliaba la analogía en su prefacio al *Grand Ballet des Effets de la Nature*, texto de 1632, donde establecía un paralelo entre la danza y la pintura. Allí recordaba que “[...] los antiguos han nombrado a la Poesía como pintura parlante, y a la Pintura como poesía muda”. Colletet agregaba que podríamos, siguiendo ese ejemplo, “nombrar a la Danza [...] como una pintura en movimiento, o poesía animada”, porque “como la Poesía, (la danza) es un verdadero *tableaux* de nuestras pasiones, y como la Pintura, es un discurso mudo” (Colletet 1968: 191).

Un planteo similar fue el expresado por el clérigo Claude François Ménéstrier, (1631-1705), quien en su texto *Des ballets anciens et modernes selon les regles du théâtre*, escrito en 1682, afirmaba que la danza, debía ser definida como *poésie muette* (poesía muda) o como *peinture agissante* (pintura parlante). (Ménéstrier 1663:17).

En 1751, en las clasificaciones jerárquicas de las artes publicadas en *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (*La enciclopedia, o diccionario razonado de las ciencias, artes y oficios*), Denis Diderot (1713-1784) la definió como "los movimientos ordenados del cuerpo, saltos y pasos rítmicos realizados con el acompañamiento de instrumentos musicales o la voz" mientras que el ballet era definido como "una acción explicada mediante la danza" (Chujoy, 1949: 125), un poema que, aunque

tuviera una representación independiente, necesitaba de la colaboración del poeta, el músico y el bailarín-mimo.

El tema persistía casi un siglo después cuando Stéphane Mallarmé (1842-1898), definía al ballet como "danza adaptada al teatro; es predominantemente la forma teatral de la poesía." (Croce 1974: 182)

Estos son solo algunos testimonios de los muchos que ubicaban a la danza solo como un reflejo en el espejo simbólico de otras artes. La consecuencia de esta subordinación fue su asimilación a una pintura parlante. Al ser imaginada como una sucesión de poses, a la manera de un *tableaux vivant*, las tramas de cada cuadro coreográfico se desarrollaron de manera independiente, lo que permitía la elección de argumentos sin conexión entre sí. En esos "cuadros vivos" en los que se representaban y enlazaban diferentes narraciones históricas, mitológicas o bíblicas, la respuesta ilustrativa que daba la danza al grado de complejidad de la narración teatral era un tema menor.<sup>42</sup>

Además de la inquietud por eliminar las comparaciones que alejaban la danza de su propia especificidad, las preocupaciones estéticas del siglo XVIII ponían en evidencia la compleja situación de un arte que, desde un origen clasicista y barroco, avanzaba hacia un neoclasicismo riguroso y, en el siglo siguiente, recorrería la espiritualidad romántica.

Así como el texto de Winckelmann, *Gedanken*, fue considerado como un manifiesto de la teoría artística neoclasicista del siglo XVIII, las *Lettres sur la danse y les ballets*, escrito entre los años 1758 y 1760, por Jean-Georges Noverre (1727–1810) puede ser considerado como la primera declaración programática del neoclasicismo en la danza. Publicado en París, este texto no solo fue un manifiesto rechazo de la ornamentación rococó sino que proponía una vuelta al orden de la razón e insinuaba la aparición de lo que serían las pautas representacionales de este arte en el futuro.

Noverre escribió sus *Lettres* a mediados del siglo XVIII, siglo de extraordinaria riqueza y complejidad, en el que convivían posiciones extremas. La necesidad de congeniar las relaciones entre: antiguos y modernos, razón y pasión, naturaleza y cultura, sentimiento y juicio, genio y gusto, bello y sublime, fue una constante que atravesaba completamente este siglo. Por ese motivo, no se puede identificar este inicio de la danza académica solo con la tendencia que equipara este momento histórico con el triunfo de la razón. Dentro de este complejo panorama, la danza comenzaba a definir su nombre y sus horizontes temáticos.

Si bien Noverre es el "padre" reconocido del inicio de una reflexión programática sobre la representación en la danza y su relación con las exigencias del neoclasicismo, su texto es también un ejemplo del desconcierto de este período. En muchos de sus pasajes, junto con la apelación a la claridad de una razón ordenadora, aparece la reflexión sobre la penumbra de las sensaciones y la especulación sobre la precipitación de las pasiones así como también la necesidad de dirigirse hacia una naturaleza que rechazaba una sola cara, una sola expresión, un solo método como soñara Descartes.

---

<sup>42</sup> La ópera-ballet, *Les Indes galantes*, estrenada en la Academia Real de Música y Danza, en 1735, con coreografía del compositor y teórico Jean-Philippe Rameau (1683-1767)<sup>42</sup> fue uno de los mejores ejemplos de *tableaux vivant*. El primer acto o *entrées* sucedía en Turquía, el segundo en el Perú incaico, el tercero en Persia y el cuarto en América del Norte. En el carácter imitativo de la música se destacaban las cualidades del compositor para describir situaciones como las escenas de desastres naturales: tempestad, erupción de volcán, terremoto, en el acompañamiento del pasaje vocal durante la tormenta que imitaba una borrasca. Respecto de las danzas, por su carácter imitativo, las más recordadas fueron las coreografías de "Les Sauvages" y el "Ballet des Fleurs", que imitaba la salida de las flores en un jardín devastado por la tormenta.

Con esto no se quiere decir que las *Lettres* no reconozcan la razón como instancia metodológica y organizadora, sino que para Noverre esta razón no instauraba un dominio absoluto, sino que se daba junto con una naturaleza que presentaba aspectos oscuros y excesivos.

El texto permanentemente recorre una doble vía, estableciendo una dialogicidad entre la sensibilidad y el intelecto, sugiriendo un nuevo horizonte poético para la danza que, por momentos, se canalizaba en instancias racionalistas y, en otros, se encauzaba hacia el aspecto expresivo de la naturaleza. En función de esta bipolaridad, Noverre construyó en sus *Lettres* un edificio teórico original y multiforme.

Con el análisis y reflexión propuesta en las *Lettres*, se incorporaba un concepto propio de la estética dieciochesca a la vez que comenzaba a formarse una *comunidad de representación* que, de ahí en más, legitimaría un modo de producción que naturalizaba todos los elementos convencionales establecidos por el código académico. De ese modo, comenzaba una forma de producir y percibir la danza considerada, durante varios siglos, como la única posible.

El modo de percepción fundado en: *este movimiento quiere decir tal cosa*, fue el eje de la representación, transformando la producción artística en objeto de un proceso permanente de decodificación y poniendo este hecho estético en tensión permanente con su posible traducción verbal. Podríamos decir que la danza era reproductora de una idea anterior, ya expresada en otro lenguaje simbólico.

En este contexto también Noverre, en sus *Lettres sur la danse*, reafirmaba las antiguas analogías diciendo que “[...] los movimientos y rasgos de la música son los que determinan y fijan los de los bailarines. Si el canto de las melodías es uniforme y sin gusto, el ballet se modelará sobre él y será frío y languidecente.” (Noverre 1946: 97) Además, en otro pasaje, afirmaba que “el ballet es [...] hermano del poema y no puede tolerar la sujeción de las estrechas leyes del drama.” (Noverre 1944: 119).

En la danza, la palabra comenzó a re-significarse en la imagen, estableciendo una correspondencia que, obviamente, no podía ser exacta y al tomar como objeto la representación de un relato prefigurado por la literatura, se establecía una conexión indirecta con la “cosa a imitar”.

Para responder a la necesidad de representación propia de la teoría de la mimesis los coreógrafos tenían a su disposición la incipiente creación de un vocabulario de movimientos que comenzaba a pensarse como autónomo, por lo tanto, necesitaron recurrir a la pantomima para resolver los problemas surgidos por la imitación de la palabra a la cual la danza debía servir de ilustración. La invención del ballet-pantomímico obedecía al reconocimiento de los límites del sistema que se estaba creando.

La gramática de la pantomima fue cuidadosamente codificada. Cada gesto debía ser desarrollado a partir del movimiento de brazos del ballet clásico, y las palabras debían tener igual énfasis para que fuera claro su significado. El orden de las palabras podía alterarse para no cambiar el formato del movimiento de brazos y para obtener una claridad gestual. La imitación, aplicada a la analogía con el lenguaje, debía ser clara, marcando cada una de las palabras. Para alcanzar esta claridad en el significado, el bailarín-mimo debía trabajar dentro del diseño del *port de bras* del ballet: cada palabra debía comenzar con los

brazos en posición preparatoria para facilitar la legibilidad del movimiento. La pantomima fue utilizada del mismo modo que la ópera utilizó el recitativo.<sup>43</sup>

Había una relación uno a uno entre palabra y gesto, aunque el significado ocupaba un segundo lugar respecto de las necesidades formales del movimiento, es decir, la frase gestual debía ser, en principio, bella.

La potencialidad artística de los dramas danzados de la antigüedad alimentó la intención mimética e impulsó el progresivo énfasis puesto en investigar la modalidad de unión entre el movimiento y la palabra, en consecuencia, el elemento verbal fue adquiriendo una importancia creciente como componente esencial de la obra coreográfica.

Muestra de esta preocupación es el texto incluido, en 1761, por Gasparo Angiolini (1731-1803) en el programa de sala de la presentación del *Don Juan o El Convidado de Piedra*, llamado *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens* (Disertación sobre la danza pantomímica de los antiguos)<sup>44</sup> donde ubicaba el [...] *ballet pantomímico* dentro del gusto del mundo antiguo [...] y agregaba que “la pantomima consistía en [...] el arte de retratar las costumbres, pasiones y hechos de los dioses, héroes y hombres [...] siguiendo el ritmo de la música”. Sostenía además que “estos movimientos y gestos debían componer un discurso interrelacionado, algo así como un recitado visual facilitando su comprensión por el acompañamiento musical [...]” (Mondatori (ed.)1979: 67)

A partir de los avances realizados por el ballet pantomímico, Noverre fue más lejos. Aunque existen diversas opiniones al respecto, se acepta que fue Noverre quien creó una forma escénica de representación a la que llamó *ballet d'action*<sup>45</sup>. Este formato intentaba dar respuesta a las contradicciones que provocaba la dificultad de llegar a un acuerdo respecto a cómo podían relacionarse la palabra y el movimiento. Noverre afirmaba: “[...] un ballet bien compuesto puede prescindir de la ayuda de la palabra; hasta he observado que ésta enfría la acción y debilita el interés” (Noverre: 1946: 118)

La palabra *acción* fue el nuevo disparador para buscar una dramaturgia apropiada para la danza. Como podemos imaginar, los alcances de este término no fueron los mismos que los que puede tener hoy. La comprensión del término *acción* varió según la época de la que hablemos y según el contexto al cual nos estemos refiriendo.

En la primera mitad del siglo XVIII, el término podía abarcar dos niveles: el gestual y el dramático. Furetière, en 1727, ofreció una definición en su *Dictionnaire universel*:

*Acción*...uno puede decir que todas las pasiones del hombre por las cuales el alma llega a un cierto estado...son verdaderas acciones...Que refieren particularmente a los gestos, a la expresión y el modo según el cual uno manifiesta o hace algo...No hay nada más necesario para un orador que la acción: contribuye a su elocuencia<sup>46</sup>...Uno piensa también

<sup>43</sup> *Recitativo*, es una forma de composición usada comúnmente en óperas, oratorios, cantatas y obras similares, que se describe como un discurso melódico acompañado con música. El recitativo es fácilmente diferenciable del *aria*, ya que el ritmo y los contornos melódicos del recitativo se asemejan a los del discurso normal. Es utilizado donde el diálogo o el monólogo es cantado entre arias o coros, y tiene la finalidad de darle fluidez a la historia.

<sup>44</sup> A raíz de este texto, Angiolini se adjudicaba el mérito de haber llevado a la práctica las innovaciones del *ballet de acción* mucho antes que Noverre. Es más, Angiolini atribuía la autoría del *ballet de acción* al austriaco Hilverding (1710-1768), que había sido su maestro. En 1766, Angiolini, sustituye a Hilverding como *maître* de ballet en San Petersburgo. [www.balletbiarritz.com/es/0302donjuan.html](http://www.balletbiarritz.com/es/0302donjuan.html) - 41k

<sup>45</sup> Jean Georges Noverre y Gasparo Angiolini rivalizaron por establecer a quien correspondía la prioridad de un nuevo modo de representación: la invención del *ballet de acción* aunque se acepta que es a Noverre a quien se debe la invención de este término.

<sup>46</sup> Los comentarios que Weaver hizo en la introducción de *Los amores entre Marte y Venus* (1717) parecían tener un significado similar: “Me satisface, que la agradable apariencia que algunos de nuestros mejores Actores muestran



en la intriga, y la representación de un trabajo teatral...También puede aplicarse a la pintura, a la postura y disposición del cuerpo, o el rostro, cuando está mostrando una pasión particular del alma. Él está de rodillas, como un suplicante. Él pinta a Júpiter en una acción amenazante. Hay mucha acción en los *tableaux* de Poussin. (Furetière 1727, vol.1.)<sup>47</sup>

Según esta definición, hasta la aparición de las *Lettres* de Noverre, la *acción* pareciera referirse a gestos o movimientos que indicaban un estado emocional. Noverre realizó una articulación diferente a la acostumbrada entre la acción y las emociones.

En el *ballet d'action* los personajes se configuraban a medida que la acción se desarrollaba en el transcurso de la obra, eran el soporte de la acción. Pero no solo la necesidad de acción dramática era la problemática que se inauguraba sino que, dentro de esta nueva tensión, aparecía una pregunta íntimamente ligada a la teoría de la imitación y que está presente en el problema de la representación hasta hoy: ¿cómo trasladar a este mundo simbólico la exigencia de *verosimilitud*?

En Noverre, la palabra *acción* estaba ligada a la necesidad del ideal de *verosimilitud*: éste debía ser logrado solo por la adecuación entre los medios de la imitación y el objeto a imitar. El “reconocimiento” de las acciones se producía no solo por identificación de lo representado con una historia supuestamente conocida sino por la legitimación de esa representación efectuada por una comunidad que participa del proceso de selección y articulación realizado por el artista.

La *verosimilitud* era un viejo concepto aristotélico que originariamente buscaba ampliar las posibilidades del poeta, permitiéndole presentar fábulas verdaderas o verosímiles (creíbles). Aunque no existe una noción unívoca de *verosimilitud*, el neoclasicismo francés designó con este término aquello que es aceptable y creíble para el público.

No sabemos cuál era el conocimiento que Noverre tenía de Aristóteles pero resulta de particular interés su Carta VII donde, citando al Filósofo, anunciaba que “los ballets se subordinan a las reglas de la poesía [...] se diferencian de las tragedias y de las comedias por no estar sujetos a la unidad de lugar, tiempo y acción; pero el ballet exige terminantemente una unidad de propósito a fin de que todas las escenas se relacionen y conduzcan al mismo fin.” (Noverre 1946:119). La *verosimilitud*, relacionada con la *acción*, fue comprendida por Noverre como la necesidad de realización de las reglas clasicistas que habían guiado la tragedia clásica antigua: las mismas concebían la obra como una unidad delimitada. En consecuencia, en la danza debían sustituirse los diversos (y dispersos) acontecimientos que había hecho de la danza un *tableaux vivant*, es decir, reemplazar el carácter episódico en función de lograr una coherencia interna guiada por una “unidad de propósito” que diera significado a la *acción*.

La unidad de la fábula no consiste en tener a un hombre como un héroe, pues la vida de un mismo hombre comprende un gran número, una infinidad de acontecimientos que no conforman una unidad, y de igual modo existen muchas acciones de un individuo que no pueden reunirse para formar una acción. [...] (Homero) al escribir la *Odisea* no permitió que el poema registrara todo lo que por cierto le aconteció al héroe; [...] en lugar de ello

---

sobre la Escena en estos Tiempos, es en mucho debido a la Justeza de sus Acciones...”en Richard Ralph, *The Life and Works of John Weaver* (London: Dance Books, 1985), 741.

<sup>47</sup> Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. The Hague, Pierre Husson et al., 1727, vol.1.

tomó como tema de la *Odisea* (25), como también de la *Ilíada*, una acción con la unidad del tipo que hemos descrito. (Aristóteles, 1991:44-45)

Esta unidad de acción debía ser cumplida por un arte como la danza que, como sistema icónico de representación, solo podía dar resultado siempre y cuando alcanzara una simplificación adecuada en los símbolos, es decir, solo otorgando presencia a aquellos rasgos que eran pertinentes, eliminando todo lo superfluo, todo matiz y complejidad narrativa.

La búsqueda de un riguroso neoclasicismo se manifestó en este deseo de simplificación de la diversidad de tramas inconexas: “[...] es indispensable someterse a ciertas reglas. Todo argumento de un ballet deberá tener su exposición, nudo y desenlace” (Noverre: 1946, Carta II, p.70). “[...] resumid la acción del Avaro, suprimid de esta obra todo diálogo tranquilo, acercad los incidentes, reunid todos los cuadros dispersos del drama y obtendréis el éxito.” (Noverre 1946:100).

Este problema incorporaba a la danza uno de los debates propios de la estética neoclasicista, la relación entre arte y naturaleza. La doble perspectiva podría resumirse en: la danza ¿debía ser una copia exacta o una copia mejorada de la que correspondía eliminar los elementos que resultaran superfluos? Desde una perspectiva plenamente estética Noverre expuso las diferencias entre entender la *mimesis* como reflejo de un orden natural o como un orden mejorado, creado artificialmente, paralelo y sin fidelidad a la realidad: imitación y selección, la paradoja de la relación con la Naturaleza.

Noverre combatía el distanciamiento de la Naturaleza proveniente de la artificiosidad del Rococó en búsqueda de un ideal de equilibrio del que el arte de la Antigüedad aparecía como exponente infalible. Ejemplo de esto son sus escritos cuando aconseja al maestro de Ballet que si quiere pintar los celos con todos los movimientos de furia y desesperación que aquellos provocan, debe...

... tomar por modelo a un hombre cuya ferocidad y brutalidad natural estén corregidas por la educación... la acción de un ganapan celoso sería menos pintoresca que la de un hombre cuyos sentimientos son elevados... cuanto más se refrene la pasión, más se concentrará el calor y mayor fuego tendrán las chispas... El hombre grosero y rústico no puede suministrar al pintor sino un solo instante: el que sigue a su venganza es siempre un momento de alegría baja y trivial. El hombre bien nacido, por el contrario, le presenta una multitud de ellos: expresa su pasión y su turbación de cien modos distintos y siempre con tanto ardor como nobleza,... éstos son los rasgos que debe captar el maestro de Ballet. (Carta VI, pg.104)

La representación comenzaba a ser entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada. El nuevo objeto de mimesis empezaba a ser la sociedad, referente cultural e ideológico de una danza surgida al amparo institucional de la vida pública burguesa. El tema que propone en este fragmento muestra como la danza cortesana comenzaba a disolverse dentro del subjetivismo burgués.

Con la aparición del realismo burgués, el interés pasaba lentamente a ser el hombre común, con sus temas acompañados de sentimentalismo; una unión que será luego revitalizada por el Romanticismo y sus escenas de la vida campesina. La preocupación por la verdad artística significaba el comienzo de la observación, acaso el primer intento de rescatar la motivación natural como

fundamento de las acciones teatrales, la posibilidad de generar escenas expresivas y también la eventualidad de reemplazar la pantomima por la acción.

Los Enciclopedistas pedían el fin del mundo irreal del “hacer creer”, querían liberar la escena de los caprichos de personajes encantados. Noverre era un enciclopedista y lo anunciaba diciendo: “Este género de composición [...], exige una perfección no muy fácil de conseguir, pues el ballet está subordinado a la fiel imitación de la naturaleza y es difícil, por no decir imposible, captar esa especie de verdad seductora.” (Noverre 1946: 68/72).

Por supuesto que el debate acerca de la imitación o semejanza abarca un amplio espectro de opiniones, basta enunciar dos de ellas: en primer lugar, la semejanza producida por la imitación es establecida por un sujeto sometido a condiciones cambiantes; en segundo lugar, existe una variedad histórica de la semejanza. Difícilmente podemos aceptar hoy como imágenes semejantes aquellas que, en tiempos de Noverre, fueron entendidas y legitimadas como tales por la sensibilidad propia de la comunidad de representación de su época.

Esta distancia y la ausencia de datos empíricos que aporten algún tipo de conocimiento al modo de entender la imitación en tiempos de Noverre, impide que adelantemos una teoría o idea acerca del tema. Por ahora, el texto abre paso a la reflexión sobre un problema propio de la danza como arte: la dificultad de la mimesis, cuestión central y polémica hasta hoy.

Noverre sostuvo no solo que las creaciones coreográficas debían ajustarse a la preceptiva clásica, sin mezclar lo trágico y lo cómico, sino que también debían tener una finalidad didáctica, por consiguiente, junto con el concepto de verosimilitud, aparecía, en la danza, el término *decoro*. Según esta exigencia, las obras y el tratamiento de los personajes, debían presentar un carácter moral sometiéndose a las convenciones de la época, lo cual exigía adecuar la conducta del personaje a la clase social a la que pertenecía.

Otro de los conceptos que comenzaba a problematizarse, dentro de la diada razón/pasión, fue el concepto de *expresión*.

Ya, en 1649, Descartes, había enumerado las pasiones en su tratado *Las pasiones del alma*, casi inmediatamente, Ménestrier, en 1681, adaptó esa idea a la danza identificando las “posturas expresivas”, o posiciones particulares del cuerpo asociadas con estados particulares de la mente. (Jeschke 1991: 110) También Charles Le Brun, en una de sus conferencias, se había referido a las expresiones faciales que se manifestaban en cada una de las pasiones. La *Conférence de M. Le Brun sur l’expression générale et particulière*, publicada en 1698, era una especie de catálogo ilustrado que estudiaba las expresiones en las artes visuales. Los coreógrafos Feuillet y Weaver, a principios del siglo XVIII, continuaron esta tarea realizando un registro de gestos. Pero Noverre inauguró un nuevo modo de pensar la *expresión*: evitó sugerir cualquier indicación prescriptiva acerca de cómo debía manifestarse cada emoción, en cambio, sostuvo que la interpretación debería ser librada al intérprete, según fuera su lectura del texto, de modo tal que pudiese ser transmitida a los espectadores con la mayor eficacia.

Si no están intensamente conmovidos (los comediantes) por sus papeles, si no captan con verdad su carácter, no pueden confiar en tener éxito y agradar; deben encadenar igualmente al público por la fuerza de la ilusión haciéndole experimentar todos los movimientos que los animan. Esta verdad y este entusiasmo que caracterizan al gran

actor y constituyen el alma del arte, son, si puedo expresarme así, la imagen de un choque eléctrico; es un fuego que se comunica con rapidez, que abraza en un instante la imaginación de los espectadores, que sacude su alma y que fuerza sus corazones a la sensibilidad. (Noverre 1946:188).

De este modo, por primera vez se exponían, problemas estéticos referidos a los inconvenientes planteados por la verosimilitud, por la teoría de la imitación, por la necesidad de obediencia a las reglas, por la expresión y sus exteriorizaciones, por la ambivalencia entre seguir el gobierno de la razón o ceder a la desorganización de los sentidos. En consecuencia, por momentos, las propuestas de Noverre parecían dominadas solo por la tradición cartesiana y la neoclasicista, ambas coincidentes en el orden, la claridad y la distinción establecidas visiblemente según normas dictadas por la razón:

El conocer algunos elementos de geometría no podrá ser sino ventajoso; ésta pondrá claridad en las figuras, justeza en la combinación y precisión en las formas. El Ballet es una especie de máquina más o menos complicada, cuyos efectos diferentes impresionan y sorprenden por su rapidez y multiplicación. [...], ¿no os sugiere la imagen de una máquina construida ingeniosamente? Por el contrario, los ballets que arrastran consigo el desorden y la confusión, cuya marcha es desigual y cuyas figuras son poco claras, ¿no se parecen a esas obras mecánicas mal armadas que, recargadas de una inmensa cantidad de ruedas y resortes, frustran las esperanzas del artista y del público al pecar tanto contra las proporciones como contra la precisión? (Noverre: 1946: 92)

El texto utiliza el término *ballet* en un doble sentido: como cuerpo de baile y como obra coreográfica, pero tanto en un caso como en el otro, la danza era entendida, en este párrafo, como una maquinaria a la que la geometría le imponía claridad y orden.

Sin embargo, si bien Noverre admitía la necesidad de la existencia de las reglas impuestas por el racionalismo y el neoclasicismo estético, al mismo tiempo, advertía que no se debía ser esclavo de esos preceptos, modificándolos en función de la búsqueda de un efecto dramático o del deleite de los espectadores.

Un grupo de ninfas, ante la aparición imprevista de un grupo de jóvenes faunos, se da a la fuga con tanta precipitación como pavor; los faunos, por el contrario, persiguen a las ninfas con ese apresuramiento que ordinariamente da la apariencia del placer; luego se detienen para observar la impresión que causan en las ninfas; éstas suspenden al mismo tiempo su carrera [...]. Un maestro de ballet sin inteligencia y sin gusto [...] convertirá en un ejercicio frío y acompasado lo que es una escena de acción que debe estar llena de ardor. (Noverre 1946: 63-64.)

Noverre mencionaba en este párrafo otra de las problemáticas instalada con fuerza por la estética del siglo XVIII: el *gusto*. Esta categoría incluía el *placer* como rasgo central (Bozal, 1999:22). En este párrafo placer y gusto no dependen de la aceptación de una teoría objetivista sino que se desprenden del sentimiento de conformidad entre sujeto y naturaleza y de la afirmación de un pintoresquismo que rompía las reglas.

Noverre señalaba también la importancia de la inmediatez del juicio de gusto para provocar "rápido efecto" al mismo tiempo que advertía sobre el peligro que significaba el encierro del cuerpo dentro de un canon matemático ordenador que impedía escuchar los dictados que partían del alma, "[...] el arte del gesto está encerrado dentro de límites demasiado estrechos para poder producir grandes efectos [...] El gesto extrae su esencia de la pasión que debe representar: es un dardo que parte del alma, que debe provocar rápido efecto y

dar en el blanco [...]” (Noverre 1944: 180). Por un lado, Noverre mencionaba la desobediencia a las reglas como condición de posibilidad para la expresión pero, por otro lado, exigía el cumplimiento de esas mismas reglas, tal como puede verse en los párrafos citados anteriormente. Esta dualidad aparece frecuentemente en sus *Lettres* y solo resulta comprensible si la entendemos como parte de la dialogicidad entre razón y sensibilidad, eje que recorrió todos los debates del siglo XVIII.

El manifiesto de Noverre se hizo eco de las reflexiones estéticas dieciochescas exponiendo, programáticamente, por primera vez, la prioridad de la belleza, la relevancia de preguntas sobre la expresión de las pasiones, los problemas de la relación de este arte y la representación mimética de la naturaleza y hasta el placer subjetivo que este objeto artístico podía suscitar.

A partir de sus propuestas se afianzó la búsqueda de un neoclasicismo, estricto y metódico, que intentaba conciliar lo típico y lo normativo, la “noble simplicidad y serena grandeza” winckelmaniana con la movilización de los afectos, el placer y gozo estéticos.

### **Conclusión**

A este marco filosófico se agregó el neoclasicismo dieciochesco, ambos, a pesar de sus diferencias, obedecían a principios indubitables que obtenían su fuerza de la universalidad, la normatividad, la idealidad y la perseverante búsqueda de paradigmas inalcanzables. El lenguaje formal neoclasicista se combinó con el racionalismo estético porque ambos apelaban a la autoridad de la razón, facultad que podía dictar reglas artísticas universales.

Por un lado, la racionalidad cartesiana aparecía en la búsqueda de un vocabulario de movimiento concebido *a priori* sobre modelos geométricos. Por otro lado, el neoclasicismo se manifestaba en la necesidad de alcanzar una belleza ideal de la cual el arte de la Antigüedad era el modelo. Ambos paradigmas comenzaron a funcionar como axiomas; o sea, como "verdades evidentes" que no requerían demostración, es decir, que debían ser admitidas por todos, y sobre las cuales la disciplina académica fue construyendo la compleja arquitectura de la danza de escena occidental.

La interpretación que los distintos artistas de la danza realizaron acerca de aquello que consideraban “griego” estuvo basada en una visión idealizada del mundo antiguo, a pesar de lo cual la admiración por la ejemplaridad de aquella cultura hizo su aparición en diferentes momentos históricos, aunque con intenciones disímiles. Estuvo presente en las temáticas mitológicas retomadas por la mayoría de los coreógrafos, en el coro de ménades al que Isadora Duncan (1878-1927) intentaba revivir, en el estudio de los frisos etruscos llevado a cabo por Vaslav Nijinsky (1890-1950), en la exaltación por la embriaguez dionisiaca pregonada por los grupos del Monte Verità (1900), en la máxima de Oskar Schlemmer (1888-1943) "concepción dionisiaca y diseño apolíneo", en la reinterpretación de tragedias clásicas realizada por Martha Graham (1894-1991) y, por supuesto, en el concepto de belleza apolínea que dominó la danza hasta hoy.

### III. Neoclasicismo-Romántico en la danza



El lago de los cisnes

#### Introducción

El romanticismo en las demás artes había surgido como una tendencia que reaccionaba contra las normas del neoclasicismo y del racionalismo filosófico de los siglos anteriores. En la danza, el movimiento romántico recién tuvo su plena manifestación después de 1830, momento en el que se hizo visible la aparición de cierto sentimentalismo y melancolía, emociones que reflejaban la disposición de ánimo de la burguesía. Debido al peso del neoclasicismo como doctrina oficial que perduró hasta el régimen post-revolucionario, el romanticismo en la danza no se opuso del todo a los pilares que sostenían la estética neoclásica.

Durante el período revolucionario, la producción coreográfica continuó con la mirada puesta alternativamente en Grecia o en “la grandeza de Roma” aunque ambas antigüedades fueran mal conocidas. La reivindicación de lo individual frente a lo colectivo, el surgimiento de una nueva rebeldía creadora, el deseo de terminar tanto con los cánones prescriptivos del neoclasicismo como con las normas aristotélicas, no se dieron en la danza con la fuerza arrolladora en que aparecieron en todas las manifestaciones artísticas.

Por ese motivo, resulta difícil dar una simple definición o incluir bajo la etiqueta de “danza romántica” a las creaciones coreográficas de la primera mitad del siglo XIX. Solo hacia fines del siglo, este movimiento pasó a manos de artistas que representaron más fielmente el pensamiento romántico en su esencia.

La danza del primer cuarto de siglo no difería esencialmente de la del siglo XVIII, ni en su estructura compositiva, ni en los lenguajes utilizados. Los temas de ballet favoritos de la audiencia francesa seguían siendo, casi en su totalidad, adaptaciones de la literatura mitológica o heroica de aquella antigüedad enaltecida, o bien, en temas epopéyicos asimilables a la nueva gesta revolucionaria.

Los elementos románticos fácilmente reconocibles aparecieron cuando el referente literario anterior fue reemplazado por conmovedoras historias de amor, en consecuencia, el romanticismo en la danza estuvo referido a lo temático y no era fácilmente identificable en los componentes de la danza en sí

misma. En el desarrollo formal se continuaba con la herencia neoclasicista proveniente del arte oficial de las academias.

Aunque las tramas narrativas fueron cambiando, la intensidad del neoclasicismo y la emulación de la cultura clásica siguieron vigentes en la construcción perseverante del canon, cuya profundización y rigor formal colocaban al creador lejos de la inspiración artística basada en la intuición y el sentimiento que siguieron ocupando un lugar secundario.

La danza permaneció dentro del orden y equilibrio propios del neoclasicismo, alejándose de cualquier credo extremista o signo perturbador, sin conexión con la actitud de los artistas y pensadores románticos ubicados en la extrema izquierda o en la derecha, por el contrario, la danza estaba cerca de los liberales del centro racionalista, fieles mantenedores del neoclasicismo. En consecuencia, su característica fundamental fue la continuación de la tradición y sus reglas, perfeccionado la artificialidad del movimiento y continuando con una retórica aristocrática visible en el estilo elevado del gesto y en el refinamiento con que el cuerpo comenzaba a ser entrenado.

Solo después de 1830, salvo alguna excepción, los temas épicos fueron reemplazados por otros tomados de las novelas, de la historia medieval o de algún suceso menor en el que el artista había reparado. El gradual desinterés por los argumentos tradicionales fue uno de los rasgos definitorios de la nueva sensibilidad. Fue en estas nuevas creaciones cuando la exaltación del misterio y lo sobrenatural, el escape en el sueño, en la fantasía, en lo mórbido y en lo exótico, transformaron la figura del coreógrafo de hábil organizador de movimientos en poeta. Hasta ese momento, el alejamiento de la contención emotiva, típica del neoclasicismo, y la aparición de los sentimientos como fuerza generadora tan válida como la razón no habían aparecido como búsquedas prioritarias.

En consecuencia, resulta difícil aceptar la cronología habitual que designa como “período romántico”, a la danza producida en la primera mitad del siglo XIX. Los textos de danza existentes propios de la época apenas pueden ayudarnos, pues son básicamente descripciones técnicas y carecen de un contenido analítico.

### **III.1. Lo sublime y lo pintoresco: nuevas categorías románticas**

El romanticismo es inseparable de la idea de lo *sublime* y lo *pintoresco*. El concepto de lo *sublime* ya era conocido durante el Renacimiento, y gozó de gran popularidad durante el Barroco, durante el siglo XVIII y, sobre todo, durante el primer Romanticismo. Fundamentalmente, lo *sublime* y lo *pintoresco* fueron las dos categorías determinantes en el desarrollo del pensamiento romántico, categorías que, desde la Antigüedad, tenían que ver con la emoción.

Lo *sublime* era una categoría estética, derivada principalmente de la obra Περὶ ὕψους (*Sobre lo sublime*) del desconocido profesor de retórica griego Longino o pseudo-Longino, su nombre real es desconocido, (vivió entre el siglo III a-C y el siglo I a-C, aprox.). *Sobre lo sublime* fue una de las principales obras de análisis de la retórica de la Antigüedad clásica. En ella, Longino analizaba el arte de la oratoria como creación poética. El texto describía, específicamente, la parte de la retórica referida a la expresión lingüística del discurso, la elección y colocación de las palabras, el ritmo condicionado por éstas, la correcta utilización de las figuras retóricas y el efecto que la formulación adecuada de

los argumentos del discurso retórico producía. *Sublime* era el efecto provocado por la palabra obtenido a partir del estilo elevado del orador.<sup>48</sup>

Hablar del efecto nos lleva necesariamente a tener que *incluir* al espectador en el horizonte de la experiencia de satisfacción que el objeto de arte produce.

Si el sentimiento de lo *bello* estaba referido a la forma del objeto, el de lo *sublime*, por el contrario, podía encontrarse en un objeto sin forma y ocasionaba en el espectador una representación de lo ilimitado captado como una totalidad. Por lo tanto, la experiencia estética de lo *sublime* recorría un trayecto muy peculiar.

El texto de Longino no era desconocido, pero fue a partir de la traducción al francés publicada, en 1674, por el poeta y crítico literario, Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), que devino una referencia tan conocida como la *Poética* de Aristóteles. Boileau mantuvo el concepto dentro del marco de la retórica y el estilo del poeta, pero le agregó un importante matiz al relacionar lo *sublime* con lo extraordinario, lo sorprendente, y lo maravilloso en el discurso.

El autor que llevó el concepto desde la retórica hacia la experiencia estética producida por las artes visuales fue el ensayista y poeta inglés, Joseph Addison (1672-1719). Su texto, *Pleasures of the Imagination* (*Los placeres de la imaginación*), escrito en 1712, exploraba la experiencia estética uniendo el concepto de grandeza al de sublimidad. Sus apreciaciones estéticas fueron sintetizadas y publicadas en su revista *The Spectator* (1711). Esta obra suele considerarse como el punto de partida del texto de Edmund Burke (1729-1797) *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello), escrito en 1756. Addison vinculó lo *sublime*, por primera vez, además de con la grandeza, lo extraordinario, lo sorprendente y lo maravilloso, con una deliciosa sensación de quietud y estupor, que es como definía el efecto que lo sublime producía en el espectador.

Si Descartes situó al arte en la intersección de dos ámbitos contrapuestos jerárquicamente, el superior o el del entendimiento, y el inferior o el de las pasiones; Addison, definió un ámbito intermedio: la *imaginación*, ubicada entre el entendimiento y los placeres sensuales, fuente principal de la actividad creadora frente a las reglas artísticas impuestas por el clasicismo racionalista. Sostenía que la belleza no tenía que ver con la razón por ser una cualidad que reconocemos instantáneamente sin la necesidad de indagar su causa. (Bozal, 1996:46)

Las tres fuentes de las que emanaban los placeres de la imaginación eran lo bello, lo sublime, y lo pintoresco.

Las diferencias cualitativas producidas por el descubrimiento de estas tres fuentes de placer llevarían, en el siglo XIX, a reconducir la percepción de la danza a otras facultades diferentes de la razón donde no habitaba ni la claridad ni la distinción cartesianas, sino más bien el mundo impreciso de la metáfora en el que se ponía en juego la emoción y la sensación.

Esta creciente complejidad ampliaba las perspectivas desde donde apreciar la danza ya que al incluir el poder de la imaginación, las imágenes visuales fueron reconocidas como aquello que nos afectaba de manera tan inmediata que llenaba de golpe nuestra mente, imponiéndose frente a la razón, por su eficacia, su inmediatez y su fuerza.

---

<sup>48</sup> En Aristóteles aparecía la *katarsis* como el efecto provocado por la tragedia en el espectador.



Desde distintas perspectivas, los filósofos, siguiendo a Descartes, habían querido demostrar la objetividad de lo bello, Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750) había afirmado las características objetivas de la belleza y su "racionalidad" (Franzini 2000:95); ahora la subjetividad ocupaba el centro de la atención ya que lo *sublime*, por ser lo propio de la imaginación, se imponía como una revelación, de un solo golpe de vista, aunque la razón no alcanzara o se resistiera.

El paso siguiente fue producido por Burke quien, en su *Indagación* esbozó una teoría estética, claramente neoclásica, construyendo el objeto sublime en torno a la estética del terror, haciendo un análisis de ese "agradable horror" que resultaba de la fisiología de lo *sublime*: "La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror."(Burke 1998:42).

En ciertos casos, esta experiencia de lo *sublime* podía ser tan intensa que producía dolor en vez de placer y, por ser imposible de asimilar, tenía la fuerza de arrebatarse al espectador y llevarlo a un éxtasis más allá de su racionalidad. Este horror, sin embargo, también implicaba un placer estético, obtenido de la conciencia de que esa percepción era una ficción.

Mediante esta transformación en imagen, o descripciones visuales, de las figuras de la retórica hacia otras de carácter "patético-poética" (Franzini 2000:120), los análisis se distanciaban de los argumentos retórico-longinianos para situarlos en un terreno estético-sensible que abría un nuevo campo de meditación acerca de la relación entre la naturaleza y las pasiones. Su procesamiento en la mirada del espectador y el efecto que esa contemplación producía marcaron el inicio de la emergencia de un más allá que surgía de la tensión que se producía en el plano visual cuando el espectador era convocado, necesariamente en su radical soledad, a entrar en la escena y a hacer de eso, una experiencia.

Incorporar el sentimiento de lo *sublime* implicaba una nueva interpretación de lo bello así como también tomar conciencia de nuestra pequeñez frente a la pertenencia al cosmos y frente al misterio de la Naturaleza, situándonos ya no como espejo en donde la naturaleza se reflejaba sino como espectadores de ese organismo viviente donde resplandecían las huellas del misterio. Fue esta complejidad producida por la percepción de la naturaleza como universo infinito la que debía incorporarse a la danza para reflejar el sentimiento romántico, reivindicando la validez del sentimiento frente aquello que la razón no podía alcanzar, convirtiendo al artista en ese genio capaz de atisbar lo incomprensible y expresarlo. El pasaje de lo bello a lo sublime exigía el tránsito desde una danza iluminada por la luz de la razón hacia una danza donde se nublara la visión, y donde la imaginación se viera arrastrada hacia lo "oscuro, incierto y confuso".

En las antípodas de lo sublime, lo *pintoresco* era la variante doméstica y amable del paisaje sublime. En oposición a este último, lo *pintoresco* era el placer provocado por lo irregular, por la variación repentina, era aquel objeto, visión o perspectiva de la naturaleza que merecía ser pintado, aquello que en la naturaleza parecía artístico por escapar a la regularidad de las leyes naturales, por lo tanto, cuando el arte parecía escapar a la regla, a la unidad formal, se acercaba a la naturaleza. Lo *pintoresco* no era uniforme como la *belleza* ni temible como lo *sublime*.

### III.2. Prerromanticismo y Neoclasicismo

Aunque, en 1810, el movimiento romántico se hubiera hecho visible en Francia, con la publicación de *De Alemania*, texto de Mme Germain de Stael (1766-1817) donde realizaba una defensa enfática de la superioridad del romanticismo sobre el neoclasicismo, la fuerza de esta tradición se manifestó de inmediato cuando Napoleón Bonaparte (1769-1821) incautó la edición y mandó destruirla.

En la era napoleónica (1799-1815) nuevamente el poder político asumió el control de la Ópera, institución que había reemplazado a la Académie Royale de Musique fundada por Luis XIV. Napoleón, al igual que Luis XIV, sabía que un fastuoso teatro de ópera y ballet contribuiría al prestigio de su gobierno y a la grandeza de Francia, lo cual se tradujo en una producción artística identificada con un estilo monumental inspirado en la cultura greco-romana.

El estilo Imperio, surgido en esta época, continuaba con la mirada puesta en el clasicismo griego pero más específicamente en Roma, particularmente en la época de su proceso expansionista. Esta tradición le sirvió de modelo por la posibilidad de asociarlo con la figura política de Napoleón como emperador.

Así, los ballets de la época tuvieron una finalidad precisa: servir a esta imagen política y al proyecto de formación de un Imperio, por lo tanto, como en la época absolutista, el ballet se puso al servicio del Estado, es decir, formó parte de la propaganda oficial.

Maximilien Gardel (1741-1787) y, su hermano, Pierre Gardel (1758-1840), fueron los coreógrafos protagonistas del período comprendido desde el reinado de Luis XVI (1754-1793) hasta la era napoleónica. Pierre Gardel, hombre de confianza de Napoleón, integraba el Gran jurado de la Ópera, institución que se encargaba de aprobar las producciones. En una sociedad en donde la danza seguía siendo instrumento del poder, obviamente quedaba a criterio del Emperador la elección de los ballets que debían representarse según fuera la coyuntura política del momento. Su intervención fue también determinante en la promulgación de un nuevo reglamento para la escuela de ballet. En él se imponía una rigurosa selección en función, no solo de las condiciones naturales de los aspirantes, sino también de su moral. Por razones decorosas, estableció que los alumnos de uno y otro sexo sólo se podían mezclar en función del aprendizaje del *pas de deux*.

La intervención de Napoleón en las decisiones artísticas está ampliamente documentada en los registros existentes del ballet *Dansomanie*, creado por Pierre Gardel, con música de Étienne Méhul (1763-1817), estrenado en Ópera de París el 14 de junio de 1800. Un dato curioso es que esta obra incluía los siniestros *Bal des victimes*<sup>49</sup> que Napoleón expresamente había prohibido.

En este ballet se apreciaban los cambios que se estaban produciendo en las costumbres y que comenzaban a manifestarse con la aparición de valores propios de la conciencia burguesa. A pesar de la permanencia de los dictámenes que se habían dado en el siglo XVIII, en el 1800, ya no podía instarse a la austeridad formal, la exclusividad del modelo griego era

---

<sup>49</sup> Bonaparte, como Primer Cónsul, había prohibido el popular *Bal des victimes* (Baile de las víctimas) que tenía lugar en las calles y casas de París, después del Terror. Esta danza incluía un vestuario mínimo, incluso la desnudez. El *Bals des victimes* incluía a aquéllos que habían perdido sus familiares en la guillotina pero que celebraban el haber escapado a ese destino. Para participar en los numerosos *Bals des victimes*, había que presentar un certificado oficial donde se constara que se había perdido un familiar. Wirth, Isis. *Historia: danzas de la época de Napoleón* (parte II). Danzahoy, 17-8-2008. [www.danzarevista.com/pages/members/48\\_1105/actualidad.php](http://www.danzarevista.com/pages/members/48_1105/actualidad.php)

absolutamente impensable, es más, en Francia, a diferencia de lo que ocurrió en Alemania e Inglaterra, la primacía de la tradición romana fue absoluta.

El argumento de este ballet giraba alrededor de un burgués de provincia con síntomas de "manía por el baile". El nombre de este ballet hacía también referencia al frenesí o "dansomanie" al que se entregó la sociedad parisina una vez pasado el terror de la guillotina. Los bailes populares que tenían lugar en las calles y casas de París fueron caracterizados con ese nombre. Como puede deducirse por su argumento y título, la obra rescataba el valor de la danza en sí misma versus la pantomima.

La modificación en el vestuario, según el estilo imperio, permitía una mayor libertad de movimiento, comenzaba el uso de la media punta (Trece años después, en 1813, se utilizaron, por primera vez, las zapatillas de punta).



*Dansomanie*

El estilo imperio podía observarse en el diseño de muebles, en el vestuario y en la decoración. En él se hacía explícito el arqueologismo de evocación romana. Se trataba de combinaciones de motivos griegos, egipcios y, sobre todo, pompeyanos, fielmente tratados.

Noverre criticó severamente estas producciones por la disminución de la pantomima y por cómo la "danza noble" era ridiculizada, sin reconocer el profundo cambio operado: por primera vez, en la escena de la Ópera de París, se representaba un ballet cuyos protagonistas eran burgueses.

En sus memorias, *En París bajo el Consulado*, el compositor y musicógrafo alemán Johann Friedrich Reichardt (1720-1780) afirmó:

La *Dansomanie* fue perfectamente ejecutada. [...] Sólo el padre dará la mano de su hija a los bailarines cuyas piruetas le seduzcan. En una escena que arranca lágrimas de risa al público, el padre pisotea con furia los pies de un pretendiente porque no los juzga conforme a las reglas estéticas. [...] El ballet, en definitiva, se corresponde al estilo actual de la danza, mucho mejor de lo que harían los temas trágico-heroicos.<sup>50</sup>

Las consignas neoclasicistas y racionalistas en la danza instaban a una danza de "noble simplicidad y la sosegada grandeza", por el contrario, los protagonistas del nuevo siglo, comenzaban a poner en tensión este ideal y a entender la danza como un arte que debía producir emociones.

Si bien la danza francesa seguía dictando las reglas, esta disciplina artística se había difundido por otros centros europeos. Los discípulos de Noverre y continuadores de sus concepciones coreográficas, se habían extendido a otras

<sup>50</sup> Wirth, Isis. *Historia: danzas de la época de Napoleón* (parte III). Danzahoy, 17-8-2008. [www.danzarevista.com/pages/members/48\\_1105/actualidad.php](http://www.danzarevista.com/pages/members/48_1105/actualidad.php)

sedes académicas y sus seguidores aportaron innovaciones para responder a las nuevas necesidades expresivas.

Uno de los más destacados fue Salvatore Viganó (1769-1821), coreógrafo italiano, quien creó una nueva síntesis teatral a la que llamó *coreodramma*. Este formato escénico estructuraba la obra coreográfica sobre una equilibrada asimilación entre la pantomima y el ballet y definió el máximo desarrollo del ballet d' action de Noverre. (Garafola, 1997:132)

En el *coreodramma*, elaboración italiana del *ballet d' action* francés, ya no aparecían las antiguas disposiciones corales con movimientos unificados; cada bailarín era considerado como un individuo diferente del resto y *parecía* actuar de manera personal, expresando sus propios sentimientos, de este modo el efecto de conjunto era mucho más contundente. Comenzaba a aflorar uno de los rasgos esenciales del siglo XIX: el individualismo.<sup>51</sup>

En el *coreodramma*, se intentaba resolver la relación entre acción dramática y su expresión en el gesto pantomímico y, lo más importante, la reivindicación de una danza italiana con elementos propios. Esta necesidad de diferenciación quedaba expresada en una conocida oposición de la época: bailar al estilo italiano o bailar al estilo francés. (Garafola, 1997:132)

Dentro de este marco de incipiente nacionalismo, en la mayoría de los teatros italianos se utilizó el término italiano *balletto* para diferenciar las producciones francesas de las propias.

### III.3. La nueva sensibilidad romántica

La transformación de los principios de la *danse d' école* operada por los seguidores de Noverre favoreció el aspecto expresivo que reclamaba la nueva sensibilidad romántica. Los componentes principales de la danza que tuvo lugar en Francia en el período romántico fueron: el mantenimiento del canon clásico pero con una mayor libertad a la hora de incluir elementos expresivos, el exotismo de un misterioso pasado que incluía geografías lejanas, situaciones dramáticas con una perturbadora presencia de la muerte y de la noche, escenas que sucedían en paisajes con espiritualizados a lo cual se agregaba la reivindicación de la individualidad. Por las consecuencias significativas que tuvo para el futuro la renovación de la técnica fue otro aspecto de la misma importancia que los anteriores.

Las nuevas producciones se alejaron definitivamente de cualquier reminiscencia barroca así como también del clasicismo monumental dando como resultado nuevas obras coreográficas representativas de una nueva cultura oficial. Las propuestas diferentes encarnaron la imagen de la nueva sociedad burguesa.

El antiguo orden y armonía neoclásicos comenzaron a teñirse de una melancolía que expresaba otra forma de aparición de la naturaleza: su aspecto espiritual oculto y el sentir del hombre frente a él.

La manifestación en la danza de una suerte de "fenomenología" de lo inconmensurable y lo oscuro, la experiencia del límite, en resumen, el

---

<sup>51</sup> Un ejemplo de sus obras fue *Il nocce di Benevento* (El nogal de Benevento)<sup>51</sup>, estrenado en la Scala de Milán, en 1812, con escenografía de Alessandro Sanquirico. Este ballet, que respondía a una enseñanza moral, incluía una advertencia que aparecía en el programa de mano: "Exteriormente, vemos el destino de los necios, que se dejan llevar por el camino errado por falsas apariencias o motivos dudosos [...] el nombre del ballet debería haber sido *La batalla entre la Razón y el Error*." (Simon & Schuster: 1980, p.86) Las composiciones de Viganó continuaban los principios establecidos por los modelos clásicos según los cuales el arte debía, ante todo, educar.

sentimiento de lo *sublime* en contradicción con la *belleza* apolínea, comenzó a aflorar en las creaciones de la década de 1830.

Noverre ya había descubierto el valor de la sensibilidad y había intentado un reencuentro con la naturaleza, pero este nuevo acercamiento establecía premisas diferentes. En lo *sublime* no hay una colaboración entre naturaleza y arte porque la grandeza sublime que se capta en las manifestaciones naturales no puede ser mostrada (Franzini 2000:122), y su descripción no puede seguir reglas precisas por su deseo de sumergirse en una naturaleza alucinada, poblada de visiones transmundanas.

En la danza de 1830, la búsqueda de este sentimiento condujo hacia una revisión medievalista, es decir, hacia aquello que no había sido manipulado por la civilización, siguiendo una mirada nostálgica hacia un pasado no pervertido por la irrupción del progreso. La noche y las tinieblas se convirtieron en espacios emblemáticos de una región donde las leyes imperantes no eran ya las de la razón y donde el temor aparecía ante el bosque encantado o frente al mundo de los muertos. Así como en el neoclasicismo racionalista se estableció una relación con la Antigüedad greco-romana que se hacía eco de las categorías estéticas desarrolladas por Winckelmann, en este neoclasicismo romántico, con su alusión al trasmundo, se volvía también la mirada a otra antigüedad: la antigüedad cristiana, oponiendo este ideal a la civilización pagana grecolatina.

En consecuencia, los temas preferidos fueron aquellos provenientes de leyendas de la edad media, en contraposición a los que derivaban de la antigüedad clásica. En esas leyendas, la presencia del mundo de los espíritus actuaba como intermediaria entre este mundo y el mundo del más allá, permitiendo que la danza expresara ese anhelo de reconciliación al poner en escena un universo transmundano, enunciado dentro de un simbolismo romántico que concebía el mundo como una trama misteriosa.

Los símbolos que ingresaron en la danza, a mediados del siglo XIX, sugerían alianzas que invocaban un objeto abstracto mediante la mención de un objeto concreto, por ejemplo, la tan utilizada figura del cisne, como símbolo de pureza o la similitud entre la figura de la *sylphide* y el ángel, en tanto seres de otro mundo que se exponían como un reflejo de la acción divina.

El cuerpo era a la vez el territorio donde se instalaban dos tendencias en lucha: una mecanicista expresada en el virtuosismo en progreso y otra donde resplandecía un mundo trascendente.

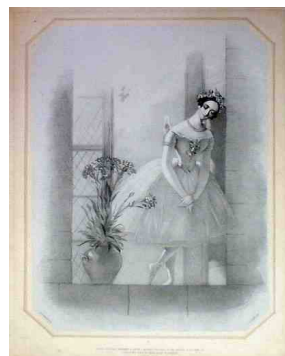
Lo informe e infinito del mundo de los espíritus, tantas veces aludido en las creaciones de esta década, se inscribió de manera definitiva en las creaciones posteriores a la era napoleónica. Esta incorporación incluyó una continua huida del presente y una devoción por el ensueño poético y por personajes consumidos en sus emociones y sufrimientos, elementos que identificaron las obras de este período como románticas.

### **III. 4. *La Sylphide y Giselle*; reinterpretación de lo sublime**

Los ballets conocidos como *La Sylphide* y *Giselle* fueron los prototipos de esta alianza establecida entre el neoclasicismo imperante y un romanticismo naciente. Ambos fueron ballets que cumplieron una doble función: distracción y educación, esta vez, en forma de emocionantes historias de amor.



Carlotta Grisi en *Giselle*



María Taglioni en *La Sylphide*

A pesar de la inclinación y el culto hacia lo recóndito, a lo nocturno, a lo ilusorio, a lo fantasmal y tenebroso, la intención moralista se advertía en la finalidad didáctica y en el castigo del error. Prácticamente en todos los ballets de esta época latían los ecos propios del planteo de la modernidad: la búsqueda de un discernimiento liderado por la razón frente a los engaños de otros caminos.

*La Sylphide*<sup>52</sup> fue estrenada en París, en 1832, en el Théâtre de l'Académie Royale de Musique (Ópera), con coreografía de Filippo Taglioni (1777-1871) y música de Jean Schneitzhoeffter (1785-1852). Tenía un guión de Adolphe Nourrit (1802-1839) inspirado en una novela de Charles Emmanuel Nodier (1780-1844), *Trilby ou le Lutin d'Arguail* (Trilby o El duendecillo de Argail), escrita en 1822. La obra fue bailada por María Taglioni (1804-1884) como la *sylphide* y Joseph Mazilier (1797-1868) como James.

*Giselle ou Les Willis*<sup>53</sup>, fue estrenada en la Ópera de París, en 1841. Jean Coralli Peracini (1779-1854)<sup>54</sup> y Jules Perrot (1810-1892)<sup>55</sup> fueron sus coreógrafos; este último fue quien hizo la coreografía de los solos de la obra. La música era de Adolphe Adam (1803-1856) y el guión de Jules-Henri Vernoy, marqués de Saint-Georges (1799-1875), autor conocido dentro del teatro musical junto con Teófilo Gautier (1811-1872). El guión estaba inspirado en una historia de Heinrich Heine (1797-1856) sobre una leyenda medieval alemana.

<sup>52</sup> *La Sylphide* narra una historia de amor entre una "sylphide" -ser mágico del más allá- y un aldeano escocés, James. Como todos los ballets de este período, estaba estructurado en dos actos. El primer acto era predominantemente *pantomímico*, y era donde se contaba la parte más compleja de la historia. La acción comenzaba el día del casamiento de James, momento en el que la *Sylphide*, espíritu alado, aparecía ante James como una ensoñación. James se enamoraba de esta mágica criatura pero no lograba distinguir si era real o imaginada, antes de comprobarlo, *La Sylphide*, se desvanecía. El segundo acto o acto blanco, tenía como centro la danza, un mayor despliegue del movimiento no pantomímico y se desarrollaba en un bosque donde las *sylphides*, se presentaban ante James quien, en el intento de capturar a su amada *sylphide*, le provocaba la muerte.

<sup>53</sup> También con una estructura en dos actos, el primer acto pantomímico sucedía en una villa medieval donde, disfrazado de campesino, el Duque Albrecht cortejaba a Giselle. Luego de una escena amorosa entre ambos, aparecía la familia real con la verdadera prometida de Albrecht. Giselle descubre el engaño, enloquece y se suicida. El segundo acto o acto blanco, sucedía en el cementerio donde, delante de la tumba de *Giselle*, Albrecht, intentaba expiar su culpa. Giselle, junto con las *willis*, fantasmas de doncellas que murieron antes de su boda, salía de su tumba, Albrecht era rodeado por espíritus que lo sentenciaban a bailar hasta la muerte, Giselle lo salvaba bailando en su lugar hasta que la luz del amanecer lo libraba del hechizo.

<sup>54</sup> Jean Coralli Peracini, aunque de origen italiano, había nacido en París. Sus primeros intentos coreográficos fueron en Viena. Entre 1815 y 1822, trabajó en Milán, Lisboa y Marsella. En 1831 fue contratado por el Théâtre de l'Académie Royale de Musique, y es allí donde compone *L'Orgie* (*La Orgía*), en 1831; *La Tempête* (*La Tempestad*), en 1834; *Le Diable Boiteux* (*El Diablo sobre Dos Bastones*), en 1836; *La Tarentule*, en 1839; *Giselle ou les Willis*, en 1841; *La Péri*, en 1843; *Eucharis*, en 1844 y *Ozai*, en 1847. De todas estas obras *Le Diable Boiteux*, *La Tarentule*, *Giselle ou les Willis* y *La Péri* fueron las de mayor éxito.

<sup>55</sup> Jules Perrot. Cursó estudios con el bailarín francés Auguste Vestris y el coreógrafo italiano Salvatore Viganó. Desde 1830 hasta 1835 fue bailarín en la Ópera de París junto a la gran bailarina María Taglioni. Más adelante trabajó en Londres y en San Petersburgo. Hizo la coreografía de las variaciones solistas de *Giselle* (1841) para su esposa, la bailarina italiana Carlotta Grisi. Otras obras suyas son *Ondina* (1843), *Esmeralda* (1844) y *Pas de Quatre* (1845) para Taglioni, Grisi, Lucile Grahn y Fanny Cerrito.

La obra fue bailada por Carlotta Grisi (1819-1899) en el rol de Giselle y Lucien Petipa (1815-1898) como el duque Albrecht.

Hasta este momento, las estructuras coreográficas heredadas de los sucesivos desarrollos del *ballet d'action* solo utilizaban la danza ocasionalmente, la acción se acercaba más a lo que podríamos llamar *pantomimas dramatizadas*. Existen registros de ensayos en donde se distinguen claramente los fragmentos bailados de los pantomímicos dando testimonio de cuánto tiempo se le dedicaba a cada uno. La relación entre pantomima, acción y danza en la versión original de *Giselle*, era casi idéntica: cincuenta y cuatro minutos para las dos primeras, y sesenta minutos para la danza. La pantomima no sólo seguía siendo necesaria para contar una historia sino que era un acto de virtuosismo en sí mismo.

La razón de la preeminencia de las acciones y la mímica y el rol menor de la danza se debía a que el ballet había sido considerado esencialmente un género dramático, como lo eran la ópera y las obras dialogadas. El músico y crítico Francois Henri Joseph Castil-Blaze (1784-1857), en su obra *La Danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni*, publicada en 1832, afirmaba que la mayoría de los ballets había sido óperas o dramas traducidos a un lenguaje pantomímico.

La importancia que había adquirido la palabra continuaba fortaleciéndose y quedaba demostrada en los programas de los espectáculos donde se hacía una pormenorizada descripción. El argumento era relatado en los libretos impresos que tenían generalmente entre catorce y quince páginas en donde se explicaban las acciones escena por escena, incluyendo a menudo las líneas del diálogo que iba a ser mimado por los bailarines. Los espectadores estaban también acostumbrados a ver las palabras escritas a un costado del escenario, cosa que ayudaba en la comprensión de la trama. Era habitual también que el carácter de la música estuviera relacionada temáticamente con los actos pantomímicos, haciéndolos accesibles.

Las coreografías estaban dirigidas a complacer lo visual, a través del diseño de los coros de los bailarines, sin prestar mucha atención al movimiento.

Ambos ballets, como la mayoría de los producidos en ese momento, respondían a un único formato, convencional, esquemático y artificioso, que terminó por estructurar las obras de manera similar, con una receta que podría simplificarse como: misterio como situación inicial, un encuentro violento o conflictivo y final con triunfo de la virtud y castigo del vicio. En estos ballets ejemplares, la novedad era la inclusión de una temática alejada de lo mitológico y la inserción de estados de ensoñación que producían aquello que reclamaban los románticos: el desvanecimiento de la realidad.

Algún parentesco con lo sublime podría establecerse en la alusión al trasmundo que aparecía en los segundos actos de todos los ballets. En este segundo acto se ponía en pie una realidad invisible en donde se expresaba una consciencia superior, accesible solo por medio de la magia poética que transformaba el ballet en un alegato de lo incontrolable, de algo que iba más allá de las clasicistas medidas racionales.

Mientras la herencia académica volvía perdurable el modelo derivado de los *apolos* griegos, lo que podríamos llamar el imaginario romántico sublime incorporaba un sin fin de seres etéreos, ángeles consumidos y volátiles, estableciendo un nuevo modelo de belleza andrógina que exaltaba un cuerpo casi en el límite con la enfermedad. Se instalaba un ideal de belleza pálido y

perturbado que apuntaba a hacer visible la revelación del espíritu en la materia. La búsqueda de lo sublime llevó a la imagen de un cuerpo que se ofrecía como símbolo, como el lugar privilegiado en donde representar y revelar lo sagrado. Esta concepción corporal era una conquista de la visión cristiana del mundo. Esta visión también apareció en el tema del amor inspirado en la modalidad del amor cortés -código creado por los trovadores del siglo XII-, del que se excluía el goce sexual.

Tanto en *La Sylphide* como en *Giselle*, el nuevo código profesado por el ritual del amor cortés incluía el acatamiento de las leyes de amor: medida, servicio, proeza, larga espera, castidad, secreto y gracia.

En la danza reaparecía este ideal como creación poética y como ideal social. Era tanto una visión ascética como estética. Mediante este ideal se aspiraba a ascender espiritualmente en el contacto con el objeto amoroso. En ambas obras, se enfrentaban los dos tipos de amor: el que utilizaba al matrimonio como un negocio y el de la infidelidad que se oponía al matrimonio y aspiraba a la satisfacción del amor.

Por dejar en suspenso la realización efectiva del amor, el tratamiento del amor era *sublime* y se diferenciaba, por contraste, del amor villano porque éste era, supuestamente, cópula y procreación. Esta concepción erótica, por un lado, violentaba las formas constituidas, especialmente las del matrimonio y, por el otro, condenaba el adulterio. Albrecht y James fueron castigados por su intento de adulterio pero también se glorificaba el sentimiento amoroso.

El cuerpo femenino, *objeto sublime* destinado a jugar un papel fundamental en la estética romántica, enlazaba ideas estéticas con ideas éticas y el tratamiento que se hacía de éste resultaba ejemplar porque ponía en evidencia un modo de sutil de castración, estrategia última de toda conducta virginal. Su cuerpo era solo un espejo donde se reflejaba la belleza del alma y la pureza. Giselle moría virgen y se unía a un ejército de iguales, mientras que en la esencia misma de la *Sylphide* estaba la imposibilidad de cualquier contacto.

Estas *sylyphides* y *willis*, mujeres-ángeles, en cuyos cuerpos se suprimía todo signo material, nos colocaban ante la contemplación de algo que podría ser calificado como absoluto, y el absoluto era el fundamento de lo sublime. Esos cuerpos que se desvanecían, que se elevaban, que huían de lo terrenal, cuerpos misteriosos que participaban de algún modo de lo infinito, suspendían el tiempo, lo ponían entre paréntesis. James o Albrecht representaban lo limitado del ser humano en oposición a lo ilimitado del mundo de los muertos o de los espíritus, entraban en un bosque encantado o en un cementerio tenebroso, lugares de un tiempo sin tiempo, donde se desbordaba la imaginación y se eliminaba la posibilidad de entendimiento. En el acto blanco, lo *sublime* suspendía el tiempo y transformaba la distancia que separaba a ambos mundos, dejando al sujeto como observador de un universo al que no tenía acceso porque su dimensión era excesiva. Esos bosques poblados de *willis* o *sylyphides* eran parte de una naturaleza otra vez encantada, muy diferente de aquella concepción que afirmaba la naturaleza como un mundo de formas.

Los personajes masculinos, James y Albrecht, mostraban su descontento con lo establecido por la sociedad en su alejamiento de la realidad, en su pesimismo y en el tedio, replegándose hacia una oscuridad en donde pudiesen descubrir la emoción de algo sagrado. Su *afección melancólica* los empujaba lejos del presente, ya sea en una evasión hacia la ilusión de ser otro (en el



caso de Albrecht) o en una huida que resolviese la tensión entre sueño y realidad (en el caso de James). Albrecht escapaba hacia lo bucólico, no como una alusión al estado natural roussoniano, sino guiado por una mezcla de aburrimiento y languidez. James, en cambio, perseguía la utopía de atrapar un espíritu mezclándose con lo fantástico en un bosque poblado de visiones. Ambas eran formas de evasión, de nostalgia y de dolor por lo imposible. La búsqueda de una lejanía, en el caso de James, o el encuentro de lo ignoto, en el caso de Albrecht, incluso el hundirse en la locura en el caso de Giselle, simbolizaba el ansia de lo quimérico que desgarraba al personaje romántico en su búsqueda de lo inalcanzable.

Los signos de lo *pintoresco* configuraron otra forma de escapatoria de la realidad de este mundo: la evasión en el *exotismo*. Si la evasión en lo ilimitado nos ponía frente a una idea de absoluto, la escapatoria en lo exótico nos enfrentaba con aquello que era agradable e interesante. El placer que se hallaba en lo singular y la variedad, la curiosidad por otras culturas, abría la mirada hacia la categoría de lo *pintoresco*.

Lo *pintoresco* hallaba placer en lo fugaz y accidental, era el agrado en la variedad y diversidad. El repertorio de motivos que simbolizaban la sensibilidad por lo particular lo encontramos en el increíble auge que tuvieron en los ballets del siglo XIX las llamadas *danzas nacionales* (folklóricas).

Durante el período Romántico, las *danzas nacionales* eran representadas regular y frecuentemente y era habitual verlas tanto en óperas como en ballets, e incluso aparecían como entretenimiento independiente. Un espectáculo podía consistir en una ópera completa a la que se sumaba alguna danza nacional, aunque no podemos decir que estas danzas nacionales tuvieran individualidad histórica.

Tanto en *La Sylphide*, que partía de un relato ambientado en Escocia, como en *Giselle*, que debía su existencia a una leyenda popular alemana, la visión idealizada de las danzas “campesinas” fueron unificadas dentro del código académico. Lo peculiar de una cultura donde pudiera manifestarse la no uniformidad, el exceso o lo inarmónico no halló un lugar en la danza: no hubo un intento de representar una cabaña particular de una villa de Escocia o recrear danzas de un pueblo en particular. El resultado de este pseudo-regionalismo se tradujo en un despliegue de danzas que observaban lo particular a través del prisma de lo universal.

Lo *pintoresco* no aparecía en estas danzas como una relación inmediata con la vida de un pueblo, sino que su origen parecía encontrarse más bien en la nostalgia por una supuesta época dorada en donde se ponía en evidencia un ansia por lo lejano, lo extraño y lo perdido. Se acercaba más a un sentimiento de añoranza surgido en una sociedad decepcionada por las propias limitaciones de su civilización. Aunque el tema bucólico se desarrolló siempre como un movimiento de resistencia contra el asalto del racionalismo, en la danza del siglo XIX, fue la representación de un sentimiento idealizado hacia la naturaleza y la consecuente concepción romantizada del pueblo campesino.

La nostalgia de la vida pastoril era una ficción en la que los protagonistas aparecían vestidos de pastores en una especie de juego consensuado, y en el que la tensión entre opuestos estaba ausente. Su convencionalismo resultaba evidente, aparecía en el atuendo de los personajes y en el modelo de las formas de trato galante, y terminaba por olvidar su sentido original, que había sido la negación de la vida civilizada y de las formas cortesanas.

Lo pastoril, transformado en una mascarada sin tensiones en donde civilización y naturaleza no entraban en contradicción, daba como resultado escenas que se acercaban a los temas de la *fête galante*: una *fiesta campestre* que reaparecía como diversión de gente joven con una existencia idealizada. Lo pintoresco sucumbía frente a un lenguaje de movimientos académicos que no hacía más que extender la etiqueta social y subrayar las costumbres educadas de los protagonistas.

Alejándose de la singularidad, los ballets de este período se organizaron según fórmulas estandarizadas consistentes en reproducir, por medio de reglas, *tipos* sobre los que se construyeron campesinos similares, bosques afines, fiestas parecidas y dramas equivalentes. Las danzas “nacionales” que se utilizaron terminaron siendo el despliegue indiferenciado de los mismos pasos en los que sólo se cambiaba la vestimenta.

La producción de la danza teatral del siglo XIX había creado nuevas directrices que se agregaban a las establecidas en la danza del siglo anterior. La modificación de los temas, con sus enseñanzas morales centradas en el dominio sobre las pasiones humanas, necesitó de un acercamiento que modificó la distancia entre intérpretes y espectadores, convirtiendo a estos últimos en confidentes. A esto se agregaba la búsqueda de la identificación con el protagonista, mostrando un grado de intimidad hasta ahora desconocido.

Los héroes de las grandes representaciones mitológicas del siglo XVIII eran ideales de hombres con los cuales el espectador nunca se le hubiera ocurrido medirse, se movían en una esfera distinta; eran figuras míticas y tenían tamaño sobrehumano. De alguna manera, el espectador era ahora invitado a relacionar la historia con su propia necesidad de huida, con sus propias esperanzas y desilusiones.

### III. 5. Expansión de la danza académica

La manera en que se procesaron las corrientes fundamentales provenientes de la danza francesa no permite simplificar en una única perspectiva cómo las diferentes escuelas dosificaron ambas tendencias, es decir: el gusto romántico *tipo* combinado con el gusto neoclásico *normativo*. Posiblemente, debido a la prolongada trayectoria y potencia de la danza neoclasicista-romántica francesa, su estructura se prolongó y mantuvo sus convencionalismos y su sujeción a la forma estilística reconocida como bella.

Durante todo el siglo XIX, este modelo de danza académica continuó extendiéndose por distintos países europeos manteniéndose fiel a la codificación establecida. Los rasgos clasicistas y racionalistas se mezclaron paulatinamente con las nuevas categorías introducidas por el imaginario romántico. Esto desembocó en una fecundidad que abarcó los centros de danza más activos de la época: Viena, Milán, Londres y San Petersburgo.

Hasta el fin del decenio de 1870, Francia fue quien marcó tendencia en la danza de toda Europa; ya que luego el centro más importante pasó a ser la Escuela Rusa de Ballet, fundada por Charles Didelot (1767-1837), en 1801. A partir de 1880, la escuela académica rusa de San Petersburgo impuso su supremacía instalando un romanticismo académico, cuyas obras más conocidas fueron las producciones de Marius Petipa (1822-1910)<sup>56</sup>. Fue este

---

<sup>56</sup> Marius Petipa, máxima figura del ballet de la segunda mitad del siglo XIX. Nacido en Marsella, había estudiado en Bruselas y debutado en el Théâtre de la Monnaie (sede futura del Ballet del siglo XX dirigido por Maurice Bejart), en 1831.

coreógrafo quien desarrolló la técnica de danza a un nivel de máximo virtuosismo instalando el ballet como un gran espectáculo de entretenimiento, estructurando composiciones grupales y *solos* que destacaran las posibilidades técnicas de las bailarinas del momento, en consecuencia, el ballet se fue organizando alrededor de las estrellas femeninas, las producciones fueron cada vez más fastuosas y su ejecución más brillante.

Entre las producciones de ballet más conocidas, cuyas reposiciones pueden verse hasta hoy, podemos mencionar *Don Quijote* (1869), *La Bayadera* (1875), *La bella durmiente* (1890), *El cascanueces* (1892), *La cenicienta* (1893), *El lago de los cisnes* (1895), *Raymonda* (1898), entre otras.

Ejemplo de esa fastuosidad fue *El lago de los cisnes*, obra que mostraba la complejidad de un argumento oscuro<sup>57</sup> y de un simbolismo ambiguo, el primero de los tres ballets que escribió el compositor ruso Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893).<sup>58</sup> Estrenada en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, esta coreografía realizada por Marius Petipa y Lev Ivanov (1834–1901) fue el último “canto del cisne” de un lenguaje de la danza heredado del academicismo francés que ya se había vuelto pobre y descolorido.

Existe, sin embargo, una tendencia generalizada a considerar la tradición coreográfica francesa como la única tradición europea. Giannandrea Poesio señala que la aversión al bailarín masculino, tal como se desprende de los escritos de Théophile Gautier, ha generalizado la creencia de que “el bailarín masculino se había transformado en un objeto de disgusto en Londres, París, y en muchas otras ciudades europeas en la primera mitad del siglo XIX.” (Garafola, 1997:131). Sin embargo, de un análisis comparativo de las escuelas académicas de aquel momento, específicamente la dinamarquesa y la italiana, no surge que así haya sido.

### III. 6. Delsarte, entre el romanticismo y el positivismo

El nuevo paradigma expresivo adquirió impulso a partir de las reflexiones acerca de la relación que unía los fenómenos psíquicos y los físicos. Dentro de este contexto se inscribieron las investigaciones de Françoise Delsarte (1811–

---

<sup>57</sup> Primer acto: En uno de los jardines de su castillo, el príncipe Sigfrido celebra, junto con sus amigos, su cumpleaños. La reina, madre de *Sigfrido*, llega a la fiesta para recordarle a su hijo que debería escoger una esposa y que con ese propósito le ha preparado una fiesta al día siguiente. En la fiesta estarán invitadas jóvenes muchachas y el príncipe deberá elegir a una de ellas. Esto causa una gran melancolía en *Sigfrido*. Sus amigos, al finalizar la fiesta, deciden invitarlo a ir de caza. Segundo acto: En el bosque cerca del lago comienzan a salir de las aguas unos cisnes que se van convirtiendo en hermosas jóvenes. *Sigfrido* llega al lago y apunta con su ballesta hacia las jóvenes-cisnes cuando aparece su reina *Odette*. Ella le cuenta que fue transformada en cisne junto con sus compañeras por el malvado mago *Rothbart*, que vuelven a su forma humana solamente en la noche y que el hechizo solo puede romperlo quien le jure amor eterno. Los jóvenes se enamoran rápidamente. Cuando *Sigfrido* va a jurarle amor eterno a *Odette* aparece *Rothbart*, quien hace que las jóvenes vuelvan a convertirse en cisnes, para evitar que el príncipe rompa el hechizo. Antes de marcharse *Odette*, *Sigfrido* le pide que asista al baile que se realizará en el castillo la noche siguiente. *Odette* se aleja convertida en cisne. Tercer acto: Se celebra la fiesta en el castillo donde *Sigfrido* deberá elegir esposa. Entra la reina madre junto a *Sigfrido* y el maestro de ceremonias da comienzo al festejo. Se presentan las jóvenes casaderas y la reina madre le pide a *Sigfrido* que elija esposa. Él piensa en *Odette*, se niega a escoger esposa y su madre se enfada con él. En ese momento el maestro de ceremonias anuncia la llegada de un noble desconocido y su hija. Es el barón *Rothbart* que llega a la fiesta con su hija *Odile*. El príncipe, hechizado por el mago, cree ver a *Odette* en *Odile*. Él la escoge como su esposa, la reina madre acepta y *Sigfrido* le jura a *Odile* amor eterno. *Rothbart* se descubre y muestra a *Odette* a lo lejos. *Sigfrido* se da cuenta de su terrible error y corre desesperado hacia el lago. Cuarto acto: A las orillas del lago las jóvenes-cisne esperan tristemente la llegada de *Odette*. Ella llega llorando desesperada, contándole a sus amigas los tristes acontecimientos de la fiesta en el castillo. Aparece *Sigfrido* y le implora su perdón. Reaparece *Rothbart* reclamando el regreso de los cisnes. *Sigfrido* y *Odette* luchan contra él, pero todo es en vano, pues el maleficio no puede ser deshecho. Los dos enamorados se lanzan al lago. *Rothbart* muere a consecuencia de ese sacrificio de amor y los otros cisnes son liberados del maleficio. Se ve aparecer sobre el lago los espíritus de *Odette* y *Sigfrido*, ya juntos para siempre. Existen otras versiones para el final del cuarto acto. En algunas, *Odette* y *Sigfrido* luchan por su amor y rompen el hechizo matando a *Rothbart* y pudiendo así vivir juntos.

<sup>58</sup> En 1877, había tenido su primera presentación en el Teatro Bolshoi de Moscú con la coreografía de Vaclav (Vatslav) Julius Reisinger (1828-1892), esta versión no fue aceptada en su momento.

1871)<sup>59</sup>, quien apareció en la escena pública de Francia a mediados de siglo XIX. Las investigaciones de Delsarte inauguraban un nuevo fundamento para el movimiento, promoviendo casi un “giro copernicano” de máxima importancia para la danza del siglo XX. Este “giro” desviaba la mirada desde el mundo externo hacia el sujeto y su vida interior y tuvo su enunciación teórica cuando, en 1839, Delsarte expuso una serie de principios desarrollados en sus *Cours d'Esthetique Appliquée*.<sup>60</sup>

Delsarte fue un personaje de dos mundos: sus ideas acerca de la expresión artística eran profundamente románticas ya que para él el arte era la manera en que la creatividad humana podía reflejar lo divino. Su afinidad con las ideas del romanticismo quedaban expresadas en su concepción del arte como “emanación de las perfecciones divinas”, en donde arte y oración se confundían “en una unidad inefable”.

Paradójicamente, estas tendencias románticas se combinaban en Delsarte con un fuerte pensamiento positivista expresado en la necesidad de enunciar sus ideas en términos científicos y crear leyes universales que abarcaran los casos particulares. Delsarte se debatía en una doble verdad: la verdad científica, que debía ser probada y controlada con los métodos de la razón, y la verdad revelada que no se podía someter a prueba alguna por ser un acto de fe. Su acercamiento a la Naturaleza no tenía que ver ni con la imitación ni con el naturalismo, sino con la idea de ascensión a lo absoluto mediante la fusión con la Naturaleza: “El arte es la idealización de lo real y la realización de lo ideal.”(Shawn, 1974:58)

La ambigüedad que rodeaba la ideología delsartiana quedaba expresada en el nombre de *Cultura religiosa* que el Reverendo William R. Alger (1822-1905), otro de sus discípulos y Ministro luterano de Boston, utilizó para difundir el Sistema Delsartiano. Para Alger, quien evidentemente no veía diferencia alguna entre religión y ciencia, esta “ciencia” era el mejor sistema “revelado” para el logro de la perfección del hombre.

Las conferencias delsartianas encontraban su antecedente en el siglo XVIII, en aquellos estudios de la expresión gestual referidos a la definición de los gestos pantomímicos tipificados basados en la estilización de los gestos naturales. De alguna manera, Denis Diderot (1713-1784) ya había demostrado su interés por el análisis del gesto y por su forma de inclusión en la representación. Sus indagaciones intentaban alejarse de los estereotipos y de la codificación a la vez que se encaminaban al complejo análisis fisiológico y psicológico del gesto y la pose. Diderot planteaba lo que podría ser el acercamiento a una teoría biológica contemporánea de las emociones en la interpretación. Sus escritos concernientes a cuestiones como la verdad en la representación, pictórica o escénica, ejercieron una influencia directa sobre el pensamiento coreográfico de su época.

---

<sup>59</sup> Delsarte, François. Compositor, profesor de canto y declamación. Había estudiado canto en el Conservatorio de París, pero su voz se había arruinado aparentemente debido a la mala pedagogía de sus maestros. Así descubrió que los viejos pedagogos ignoraban los principios elementales del arte y la estética y que la enseñanza apuntaba a la copia de ciertos estilos personales de los consagrados. Empujado por esta nefasta experiencia, Delsarte comenzó su investigación sobre las expresiones humanas y la traducción de éstas al terreno artístico. Su última aparición pública fue en la Sorbona en 1867, en el Gran Anfiteatro de Medicina, aunque su período más prolífico fue el comprendido entre 1839 y 1859. Alrededor de 1860, Delsarte se retiró a causa de una enfermedad y pasó los diez últimos de su vida alejado de todo contacto con el mundo.

<sup>60</sup> Los únicos fragmentos que se conservan de su obra escrita fueron publicados por Genevieve Stebbins -alumna de Steele MacKaye, promotor de sus enseñanzas en los Estados Unidos-, bajo el título *El sistema delsartiano de expresión*, cuya sexta edición fue publicada en 1902, las otras fuentes fueron los cuadernos de notas de sus estudiantes.

Diderot centró su atención en el estudio de lo que el actor podía comunicar a través de la representación gestual, analizó la relación entre el comportamiento corporal y los estados de ánimo, y también afirmó la superioridad del gesto con respecto a la palabra, basándose en su supuesto universalismo. Para Diderot, la pantomima no sólo complementaba y reforzaba el diálogo, sino que realmente lo reemplazaba como otra forma de comunicación.

A pesar de este antecedente, quizás hayan sido las investigaciones de Charles Robert Darwin (1809-1882) las que impulsaron nuevas perspectivas sobre la relación emoción/expresión. En *El origen de las especies*, publicado en 1859, y en *El origen del hombre*, publicado en 1871, Darwin defendió la teoría de la evolución incluyendo el estudio de la expresión de las emociones en animales filogenéticamente cercanos al ser humano, en ciegos de nacimiento y en niños antes de que iniciaran cualquier aprendizaje; la investigación en diferentes culturas y sus formas expresivas en el movimiento; la expresión en obras de arte e incluso las emociones provocadas por la estimulación eléctrica de ciertos músculos asociados a determinadas experiencias emocionales. Estos estudios marcaron la superación de las suposiciones pre-científicas con respecto al estudio de la relación entre emoción y expresión.

Delsarte, reflejando el pensamiento positivista de la época, realizó una observación rigurosa, asimilando las lecciones del método experimental, de la sociología y de la psicología, documentándose y yendo a los hechos, tomando notas sobre el contexto, sobre los diversos tipos humanos y su comportamiento. Haciendo descripciones objetivas, Delsarte intentaba ser solo un cronista observando las distintas reacciones humanas en determinadas situaciones, analizando los comportamientos en cada circunstancia y tratando de reproducir la *realidad* del gesto en todos sus aspectos con la mayor imparcialidad. Durante muchos años, antes de enseñar o dictar conferencias, se dedicó a ordenar la información obtenida a partir de la observación directa de las reacciones de personas de distintas edades, provenientes de diferentes estratos sociales y de temperamentos disímiles. Se ocupó de la anatomía, diseccionó cadáveres, estudió en los asilos de locos, analizó gestos, actitudes y tonos de voz. Lo novedoso de esta actitud era el hecho de estudiar la expresión dentro del contexto en el que se desarrollaba. La sujeción a pruebas empíricas ponía en contacto el pensamiento delsartiano con las exigencias positivistas según las cuales el conocimiento se derivaba objetivamente de los hechos separados de opiniones personales.

Delsarte redujo la relación emoción-expresión a una concordancia entre causa (emoción) y efecto (expresión) sin tener en cuenta que ambas eran también construcciones culturales. De todas maneras, su máximo aporte fue la relación establecida entre el movimiento y la emoción según una única ley a la cual obedecería toda la gama de movimientos pensable: la *Ley de Correspondencia*.

Esta ley se basaba en una única premisa: a cada *emoción* le correspondía un *gesto*, consecuentemente, cada gesto expresaba algo en tanto fuera precedido y generado por una emoción. Basándose en el principio de causalidad, se establecieron las bases para lo que más tarde sería tomado, por la generación del 90, como criterio de *verdad* para el movimiento: el movimiento era verdadero solo si se originaba en lo emocional. Se establecía

así un criterio de verdad de orden psicológico. La reciprocidad que implicaba la Ley de Correspondencia quedaba expresada del siguiente modo: *a cada función espiritual corresponde una función corporal; a cada función física, corresponde un acto espiritual*. Por lo tanto, cada movimiento era un reflejo de una manifestación interior y tenía su base en el alma. A partir de este momento se generó un tipo de obediencia que establecía que el movimiento dependía de una ley interna: la que regía su relación con la emoción que lo generaba.

Por supuesto que esta “verdad” no estaba exenta de connotaciones religiosas, ya que el concepto *mente* tenía más que ver con la idea de alma cristiana que con lo que hoy entendemos por aquel concepto en el discurso de la psicología. Pero, a pesar de su fuerte religiosidad, el pensamiento de Delsarte se inscribía en una época en la que el análisis psicológico y fisiológico se encuadraba dentro de un marco científico; por lo tanto, no era de extrañar que Delsarte intentara, con pretensiones de universalismo, realizar una *enciclopedia* de los gestos en donde cada uno de ellos pudiera ser *explicado* y expuesto como un caso más que demostraba la validez de esa ley por él enunciada y que partía, supuestamente, de un punto de vista neutral y objetivo.

En última instancia, la finalidad perseguida era la de formular las *leyes de la expresión*, realizar un registro de gestos acompañado de descripciones específicas en cuanto a su duración y forma, espacio recorrido y significado comunicado, lo que le permitía establecer regularidades en el comportamiento. Su objetivo no era solo lograr una buena descripción de los fenómenos, sino establecer leyes de asociación. Por ejemplo, una de sus asociaciones era la establecida entre gesto y estado emocional referido a la posición de los hombros.<sup>61</sup>

Como ya lo había hecho Diderot, Delsarte afirmó la supremacía del gesto sobre la palabra, basándose en la veracidad indiscutible del primero:

El gesto ha sido dado al hombre para que revele aquello que a la palabra le es imposible de expresar. El gesto, entonces, como un rayo de luz, puede reflejar todo lo que pasa en el alma. Por lo tanto, si deseamos que algo sea recordado eternamente, no debemos decirlo con palabras; debemos dejar que sea divinizado por un gesto. La palabra puede ser entendida como el sentido de la inteligencia, el gesto es el sentido del corazón. El sonido, el tono de la voz, es el sentido de la vida corporal física. Por la expresión de su naturaleza trinitaria, el hombre posee tres lenguajes; la palabra, el tono, el gesto. El tono expresa condiciones corporales y sensaciones, placeres físicos y dolores. Las palabras son símbolos mentales arbitrarios e interpretan pensamientos e ideas: describen, etiquetan y limitan. Pero los gestos nos remiten a otros seres, expresando nuestras emociones, desde la más elevada hasta las más bajas, desde la plenitud espiritual hasta el odio, la lujuria y la voracidad. (Shawn, 1974:58)

Sus investigaciones, expresadas bajo el formato de leyes, no sólo abarcaban la *Ley de la Correspondencia* sino también la agrupación del movimiento según las siguientes leyes:

1) *Ley de oposición*: regía las partes del cuerpo que se movían simultáneamente en direcciones opuestas (por ejemplo: la lucha contra la gravedad como oposición básica). La ley del equilibrio era una forma de la ley de oposición.

---

<sup>61</sup> Si los hombros están en posición adelantada: caídos = abatimiento, en posición normal = reflexión, levantados = súplica. Si los hombros están centrados: caídos = abandono, en posición normal = estado normal, levantados = exaltación. Si están echados hacia atrás: caídos = estupidez, posición normal = orgullo, levantados = desesperación.

2) *Ley del paralelismo*: regía las partes del cuerpo que se movían simultáneamente en la misma dirección. El uso de los movimientos basados en el paralelismo en la convención clásica muestran claramente un uso decorativo por sobre el uso expresivo-emocional.

3) *Ley de la sucesión*: regía el movimiento que pasaba a través del cuerpo moviendo cada músculo, cada hueso, cada articulación, a medida que llegaba el impulso provocando un movimiento fluido y ondulante. Este fue el tipo de movimiento que tendría más desarrollo en la futura danza del siglo XX.

Pero para Delsarte estas leyes involucraban además principios éticos. La *Ley de oposición* era una de las maneras en la que se expresaba la fuerza, mientras que la *Ley de paralelismo* denotaba debilidad. Pero la *Ley de sucesión* era algo más porque, según su creencia, el Bien, la Verdad y la Belleza eran expresados por movimientos de sucesión mientras que la maldad, la falsedad y la insinceridad utilizaban movimientos basados en sucesiones invertidas.<sup>62</sup>

Estas sucesiones, que podían comenzar en un centro y proyectarse hacia la periferia o bien hacer el recorrido de manera inversa, fueron los principios aplicados por la danza del siglo XX para investigar el fluir y la continuidad del movimiento generado a partir del plexo solar.

El estudio de Delsarte sobre la correspondencia entre estados anímicos y expresión se completaba con su peculiar cosmovisión cristiana, verdadera piedra angular de su sistema. Basándose en el dogma cristiano, estableció el *Principio de la Trinidad*, y buscó el cumplimiento de este presupuesto en toda la creación, que para él estaba escrita en términos ternarios.

El principio de mi sistema reside en la certeza de que hay en el mundo una fórmula universal que puede ser aplicada a todas las ciencias, a todas las cosas posibles. Esta fórmula es la Trinidad. ¿Cuál es el requisito para que se conforme una trinidad? Tres expresiones son necesarias, cada una de las cuales debe presuponer a las otras dos, y debe haber una absoluta co-necesidad entre ellas. Estos son los tres principios de nuestro ser: lo vital, lo intelectual y lo espiritual forman una trinidad. Lo vital y lo intelectual forman parte de una misma alma; lo espiritual y lo intelectual forman parte de una misma vida; lo vital y lo espiritual son parte de una sola mente. (Shawn, 1974:24)

Para él, la parte espiritual de la humanidad tenía tres aspectos: *Vida*, *Mente*, y *Alma*. A su vez, cada uno de estos aspectos estaba constituido por otros tres. Así, la *Vida* estaba constituía por la sensación, el instinto y la simpatía, la *Mente* por el juicio, la inducción y la conciencia, el *Alma* por el sentimiento, la contemplación y la intuición. El *Principio de la Trinidad* consistía en pensar al hombre como su hipóstasis revelada en su “triplicidad orgánica”: física, intelectual y emocional, y la interrelación existente entre estos aspectos ponía “de manifiesto su actividad interior”. La triple causalidad se manifestaba en cada parte de lo humano; así, los brazos y el torso llevaban la carga moral-

---

<sup>62</sup> Delsarte ejemplificaba esto de la siguiente manera: supongamos que alguien está en una habitación y escucha la llegada de un visitante; si es alguien esperado, al verlo, el sentido de la vista informa a la mente y la mente ordena la expresión del sentimiento correspondiente: la sonrisa aparece, los brazos se abren y el movimiento fluye sucesivamente a partir del plexo solar, recorre cada parte de los brazos, pone las piernas en movimiento y hace que nos dirijamos hacia el visitante con un gesto de bienvenida. Este gesto comienza en el centro del cuerpo para extenderse hacia la periferia. En el caso inverso, si el visitante fuera alguien no apreciado, se pone en movimiento otro mecanismo ya que el tacto, la diplomacia, la cortesía, reemplazan la autenticidad anterior para mostrar una alegría aparente. En este caso, la orden que la mente envía es inversa: caminar hacia el visitante, luego hacer surgir el gesto de los brazos; el movimiento comienza así desde la periferia hacia el centro, apareciendo en último término la sonrisa de bienvenida.

emocional mientras que las piernas eran lo físico y la cabeza era la parte intelectual.

La forma ternaria aparecía también en el modo de agrupar a los hombres según primara en ellos la facultad de actuar, la de imaginar o la afectiva: para la gente de acción, los movimientos se iniciaban en las extremidades. Para la gente de imaginación, los movimientos se iniciaban en la cabeza. Para la gente de corazón, los movimientos se iniciaban en los hombros.

El desarrollo y difusión del pensamiento de Delsarte quedó en manos de tres de sus discípulos norteamericanos: Steel MacKaye (1842-1894)<sup>63</sup>, Lewis B. Monroe (1825-1879) y el Rev. William Alger.

### III.7. Derivaciones del concepto delsartiano de expresión

La influencia de Delsarte fue múltiple y progresiva. Su pensamiento se difundió no solo entre los creadores de danza que comenzaban a preguntarse acerca de la relación entre cuerpo y mente tratando de suturar la grieta que el pensamiento cartesiano había abierto, sino también entre las nuevas escuelas gimnásticas creadas con el objetivo utilitario de preparar al individuo para la vida social.

El énfasis puesto en la cultura física y la expresión hizo que el sistema delsartiano evolucionara y se extendiera a las técnicas profesionales para actores y oradores, a las nuevas formas de cultura física y a la idea de libre *expresión* en el movimiento.

Steele Mackaye, importante director de escena norteamericano, aplicó los estudios delsartianos a los nuevos métodos gimnásticos, creando la *Gimnasia armónica*. Mackaye había fundado, en 1884, en el Lyceum Theatre de Nueva York la primera Escuela de Arte Dramático de los Estados Unidos de Norteamérica. Su objetivo era instruir a los alumnos de arte dramático en las técnicas desarrolladas por Delsarte, buscando obtener cierto realismo a partir del trabajo gestual. Esta escuela de interpretación acabaría convirtiéndose, alterando sus fundamentos teóricos y docentes, en *The American Academy of Dramatic Arts*.

Monroe, otro seguidor de Delsarte, había comenzado su carrera docente como maestro rural aunque terminó siendo una de los educadores de oratoria y elocuencia más influyente dentro del contexto norteamericano. Fundador de la Escuela de Oratoria de la Universidad de Boston, la primera en su tipo, en sus escritos ya había anticipado parte de las teorías delsartianas. La necesidad de unificar mente y cuerpo fue claramente expresada por Monroe “las leyes del creador están tan perfectamente equilibradas que la bondad más elevada del alma está conectada con la bondad más elevada del cuerpo”, además de afirmar que “mente y cuerpo eran mutuamente dependientes” (Chalfa Ruyter, 1999:23)

Alger fue enfatizó el aspecto espiritual de la teoría de Delsarte afirmando que su sistema era una cultura religiosa y su “estética gimnástica”era la base de una “nueva educación religiosa, destinada a perfeccionar a los niños, abolir la deformidad, la enfermedad, el crimen, y a redimir la tierra” (Chalfa Ruyter, 1999:23). De este modo, se afirmaba algo que tendría una influencia

---

<sup>63</sup> Steele Mackaye, junto con Edwin Booth, Austin Daly y David Belasco, fueron los principales directores de escena norteamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX. Los dos últimos estuvieron relacionados con las carreras artísticas de Isadora Duncan y Ruth Saint Denis, respectivamente.



fundamental en la generación siguiente de bailarines: lo físico es una manifestación de lo espiritual.

En la primera etapa del delbartismo, los epígonos norteamericanos eran básicamente hombres. Fue con la generación siguiente que el delbartismo se extendió a discípulas mujeres. Fueron Henrietta Hovey y Genevieve Stebbins (1857-1914) quienes difundieron el sistema delbartiano e iniciaron un complejo sistema de entrenamiento que fue difundido básicamente entre mujeres y niñas para acrecentar su conocimiento, salud y belleza. Fue Stebbins quien hizo popular el sistema entre las artistas de la danza norteamericana. En 1885, escribió *The Delsarte System of Expression* y, a partir de ese momento, se publicaron numerosos libros sobre el tema, la popularidad fue tal que cualquiera que asistía a una clase, una conferencia o simplemente leyera un libro sobre el tema podía asegurarse el éxito adjuntando la palabra "Delsarte" a su producto. Se fabricaron y se vendieron ropas especiales para practicar el método. Los diseñadores ofrecían decorar las casas con la "estética Delsarte", y en casi todas las ciudades de los Estados Unidos había un club Delsarte.

En 1915, estas enseñanzas se incorporaron a los cursos impartidos en la Escuela Denishawn (1915-1931).<sup>64</sup> Se desató entonces una suerte de *Delsartemania*, que duró veinte años; a tal extremo, que se produjeron corssets, cosméticos y hasta piernas ortopédicas con el nombre *Delsarte*.

Las teorías de Delsarte no estaban libres de arbitrariedad y no conformaban estudios ciertos y fundados, pero sus reflexiones provocaron cambios en la manera de pensar el movimiento, aunque Delsarte no pensara en la danza cuando hacía sus observaciones. Las consecuencias de sus experiencias se apreciaron ampliamente en la aparición de una mirada que ahora se dirige en dos sentidos opuestos: por un lado, a una observación *interior* de las emociones y, por otro, a una observación *exterior* de los cuerpos y comportamientos de individuos comunes sin tener en cuenta conceptos de "belleza" preestablecidos.



"Delsarte work – Death of Virginia." De un catálogo de un colegio (1895-96)

La observación se centraba en las emociones y la forma en que eran expresadas dejando insinuada la idea de relación entre emoción y el contexto social de donde obtenían su significado. Al ser incorporados a la danza algunos de los conceptos delbartianos, por primera vez los artistas de esta disciplina le prestaban atención a modos de observación y documentación empíricos.

<sup>64</sup> Ruth St Denis cuenta en su autobiografía *Una vida inacabada* que su madre había estudiado con Mme. Poté, alumna de Steele Mackaye. Ruth St. Denis también dice allí que había asistido a una conferencia dada por Stebbins sobre la ciencia expresiva delbartiana y aseguraba estar muy influenciada por todo lo que allí le fue revelado.

## Conclusión

Aunque resulta imposible contrastar lo expuesto con la realidad de las obras coreográficas de aquellos siglos, pueden reconocerse en esta especulación teórica algunos de los problemas constitutivos de esta forma artística. Si bien la idea no es hacer un análisis causal, el conocimiento de los procesos estético, social y político que actuaron sobre la danza en los siglos mencionados nos sitúa en una perspectiva desde la cual pueden comprenderse las producciones actuales y tener una clara conciencia de la fuerza determinante de las estéticas racionalista, neoclásica y romántica como raíz común de la danza escénica occidental.

Las categorías del neoclasicismo, racionalismo y romanticismo, no se excluyeron mutuamente ni estuvieron disociadas, podría decirse que la danza incorporó un romanticismo percibido desde una óptica neoclasicista.

En la tipología de las obras románticas no se propuso la exclusión del neoclasicismo, sino su apropiación, por este motivo, sería más adecuado caracterizar todo este primer momento como una sucesión de actualizaciones del lenguaje neoclásico. Las nuevas categorías de lo sublime y lo pintoresco se incorporaron a una danza que no renunció totalmente a la artificialidad de la retórica cortesana, del estilo elevado y al movimiento refinado. Los supuestos del neoclasicismo, fuertemente arraigados en valores absolutos y universales, se enturbiaron con un tinte romántico dando como resultado una danza transmudana cuyo nuevo imaginario, a un tiempo neoclasicista y romántico, la impulsaba hacia un irremediable destino, más allá de la realidad sensible. La danza estaba por encima de "esta" existencia, era una visión luminosa que adquiriría un valor metafísico en al que el cuerpo-*extensión*, que el racionalismo había delimitado se volvía un cuerpo-*sublimado* transfigurado en espíritu.

Dentro de la encrucijada construida por el racionalismo, el neoclasicismo y el romanticismo la danza escénica continuaba fiel a la necesidad de evasión de todo aquello que remitiera a lo terrenal.

En consecuencia, este prolongado período que decidimos caracterizar como un "primer momento" en el camino de la danza hacia su autonomía, no puede ser pensado como un proceso que pueda ser incluido bajo una sola denominación.

La danza continuó siendo una fulguración imitativa de la música y de la literatura. La presencia apolínea que había hecho su aparición en la imagen de Luis XIV representando el Sol en el *Ballet de la Nuit*, simbología que también representaba a Apolo, reaparecía en el siglo XIX en otro ballet prototípico: *El lago de los cisnes*. Igual que el sol, el cisne y su blancura era antiguamente el arquetipo de la pureza y de la nobleza, asociadas con Apolo. Cuenta el mito que, el cisne, presente en el nacimiento del dios, lo transportaba por los aires y podía profetizar gracias a su poder. El célebre "canto del cisne" indicaba al don de la profecía. En el Fedón, Sócrates explicaba que su supremo canto era profético, por eso, era un ave consagrada a Apolo. Su canto denotaba alegría porque conocía los bienes de la otra vida.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> "[...] y parecería que me tiene por inferior a los cisnes en cuanto al poder de adivinación, ya que éstos sienten que tienen que morir, y si ya durante su vida cantaban entonces cantan más y mucho más bellamente, regocijados porque están a punto de marchar junto al dios del cual son servidores. Pero los hombres, a causa de su temor a la muerte, calumnian también a los cisnes, y dicen que éstos se lamentan de la muerte y cantan su último canto por dolor; pero al decir esto no reflexionan que ningún pájaro canta cuando tiene hambre o frío o padece cualquier otro sufrimiento; ni el mismo ruiseñor, ni la golondrina, ni la abulilla, de los cuales se dice que su canto es un doloroso lamento. Pero a mi juicio no es sufriendo que cantan éstos, y menos aún los cisnes, que son adivinos de Apolo, y que, previendo los

La danza teatral que había nacido bajo la luminosidad del Sol, símbolo de Apolo, llegaba al final del siglo XIX, bajo el plumaje del cisne, símbolo del mismo dios.

Esta forma de producción y recepción de la danza permaneció inalterable a pesar de los cambios históricos y sociales. El modelo francés se difundió por las distintas cortes y, deshistorizando los fundamentos originarios, se exportó a todo occidente, declarando su validez para todo tiempo y lugar. Siguiendo su huella, se siguió reproduciendo en las diferentes escuelas de ópera que oficiaron como centro de difusión en distintos puntos de Europa y América.

---

bienes que hay en el Hades, cantan y gozan aquel día como nunca lo han hecho hasta entonces. En cuanto a mí, me considero compañero de servicio de los cisnes y consagrado al mismo dios y poseedor de no menor poder de adivinación que aquéllos, recibido de nuestro amo [...].”(Fedón: 84 d y ss)

## Bibliografía general

- ADEHESAD LANZADLE, Janet / LAYSON, June. (2007) Traducción Ma. Dolores Ponce G. *Historia de la Danza*. Una introducción. Ed. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. México.
- ARBEAU, Thoinot (1967) *Orchesographie*. Dover publications, Inc. New York.
- ARISTÓTELES (1991) *Poética*. Traducción Alfredo Llanos. Leviatán. Buenos Aires, Argentina.
- ASSUNTO, Rosario. (1990) *La antigüedad como futuro*. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo. La balsa de la medusa, Visor, Madrid.
- BANES, Sally (1995). "Images" En *Dance Words*, compilado por Valerie Preston-Dunlop. Chur, Suiza: Harwood Academia Publishers.
- (2007) *Before, Between and Beyond*. Three Decades of Dance Writing. Our Hybrid Tradition. The University of Wisconsin Press.
- (1994) *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press,.
- BAYER, Raymond, (1986) *Historia de la Estética*. Fondo de Cultura Económica, México.
- BLOCH, Marc (2006) *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Fondo de Cultura Económica. México.
- BÜRKE, Edmund. (1998) *De lo sublime y de lo bello*. Altaza, Barcelona.
- BURKE, Peter. (2003) *La fabricación de Luis XIV*. Cap. La crisis de las representaciones. Ed. Nerea S.A.
- CARR, E. H. (1969) *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Seix Barral.
- CHUJOY, Anatole, *The Dance Encyclopedia*, New York: A. S. Barnes and Company, 1949.
- MÉNÉSTRIER, Claude. (1681) *Des Représentations en musique anciennes et modernes*. París, René Guignard.
- COLLETET, G. (1968) "Le Grand Ballet des Effects de la Nature", en *Ballets et Mascarades de Cour*, ed. P. Lacroix, 6 vols (rpt Geneva: Slatkine)
- COPELAND, Roger & Cohen, Marshall (Eds.) (1983) Traducción: Susana Tambutti. *What is dance? Readings In Theory And Criticism*. Oxford University Press.
- COTTIGHAM, John, (1998) *Descartes*. Grupo Editorial Norma, Bogotá.
- DANTO, Arthur. (2005) *El abuso de la belleza*. Paidós, Buenos Aires.
- (1999) *Después del fin del Arte*. Paidós, Barcelona.
- DE PURE, Michel. (1668) *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. p. 180-181. cit. Lancelot, Francine L a b e l l e d a n s e. www.vandieren.com/LancelotLiminaires.html.
- DESCARTES, René. (1994) *Discurso del método*. Ed. Losada. Bs. As.
- (1980) *Meditaciones Metafísicas*, Gredos.
- DIDEROT, Denis. (1985) *El sobrino de Rameau*. Trad. y ed. de Carmen Roig, Madrid, Cátedra.
- ECO, Humberto. (2004) *Historia de la belleza*. Traducción María Pons Irarzábal. Lumen, Barcelona.
- EGGERS LAN, Conrado. (1993) *El Fedón de Platón*. Eudeba. Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel (1978) *Historia de la sexualidad*. 1. La voluntad de saber. Madrid: Siglo XXI. 1978
- FRANZINI, Elio (2000) *La estética del siglo XVIII*. La balsa de la medusa. Visor.
- GOMBRICH E. H. (1995) *La Historia del Arte*. Ed. Sudamericana.
- GREENBERG, Clement (1993), "Modernist Painting", en *Art in Theory 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Ed. Charles Harrison and Paul Wood, Oxford, Cambridge, Massachusetts, Blackwell.
- HASKELL, Arnold (1958) *Anatomía del ballet*, Novaro, México.
- HAUSER, Arnold. (1962) *Historia social de la literatura y de arte*. Tomo I. Ed. Guadarama, Madrid.
- HUIZINGA, Johan. (2005) *El concepto de la historia*. Fondo de Cultura Económica. México.
- JAEGER, Werner (1993). *Paideia*. Trad. Joaquín Xirau (libros I y II), Wenceslao Roces (libros III y IV). Fondo de cultura Económica, México.
- JESCHKE, Claudia. (1991) "From ballet de tour to ballet en action: The Transformations of Dance Aesthetics and Performance at the End of the Seventeenth and Beginning of the Eighteen Centuries. *Theatre History Studies*, 11.
- KIRSTEIN, Lincoln. (1977) *Dance, a Short History of Classic Theatrical Dancing*. Dance Horizons. New York.
- KOELGLER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. (1987), Oxford University press, Oxford.
- LA METTRIE. (2000) *El hombre máquina. El arte de gozar*. Trad. Agustín Izquierdo, María Badiola. Valdemar, Madrid.
- MENESTRIER, Le P. C.F. (1663) *Le Temple de la Sagesse*. Lyon: P. Guillimin.
- MONDADORI, Arnoldo. (1979) *The Simon & Schuster Book of the Ballet*. Editore, S. p. A., Milano.
- NAUDÉ, Gabriel. (1639) *Science des Princes, ou Considérations politiques sur les coups-d'état*. en Edición contemporánea Le Promeneur. - ISBN 2-07-077275-6
- NETTL, Paul. (1945) *La música en la danza*. Trad. Teresa Reyles. Espasa-Calpe argentina, S.A. Buenos Aires-México.
- NOVERRE, Georges. (1944) *Cartas sobre la Danza y los Ballets*. Noverre, Buenos Aires, Centurión.
- OLLETA, Javier Echegoyen (1996) *Historia de la Filosofía*. Volumen 2: Filosofía Medieval y Moderna. Editorial Edinumen.
- PANOFKY, Erwin. (1995) *Idea*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, S. A.
- PEREYRA, Carlos. (2005) *Historia, ¿Para Qué?* Siglo XXI.
- PURE, Michel de. *Idees de spectacles anciens et nouveaux*. París, Michel Brunet: 1668.

RAINER, Ivonne (1974). *Work 1961-73*. Halifax, NS: The Press of Nova Scotia Collage of Art and Design.

RAMEAU, Pierre. (1946) *El maestro de danza*. Trad. Cyri W. Beaumont. Centurión, Buenos Aires.

SACHS, Curt. (1944) *Historia Universal de la Danza*. Ed. Centurión, Buenos Aires,

SHAWN, Ted. (1974) *Every Little Movement*. Altaga, Barcelona, Dance Horizons, New York.

SIMON&SCHUSTER, eds. (1980) *The Simon & Schuster Book of the Ballet*. New York,

SORELL, Walter. (1981) *Dance in It's Time*. New Cork, Anchor Press/Doubleday, Garden City,.

THORP, Jennifer. (2003) "À la mode de France?: La danza en Londres y París entre 1680 y 1730". Trad. David Paradela. Goldberg Magazine. [www.goldbergweb.com/es/magazine/essays/2005/08/32902](http://www.goldbergweb.com/es/magazine/essays/2005/08/32902)

VAN VACHTEN, CARL. (1980) *The Dance Writings of Carl Van Vechten*, ed. Paul Padgette. New York: Dance Horizons.

WINCKELMANN, J.J. (2000) *Historia del Arte en la Antigüedad*, Trad.: Manuel Tamayo Benito. Folio, Barcelona.

WIRTH, Isis: Historia: Danzas de la época de Napoleón (Parte I) Estrellas de la revolución. Rev. Danzahoy en español, N° 46, San Francisco, USA, septiembre 2005. // (Parte II) ¡Vive la liberté!. Rev. Danzahoy en español, N° 47, San Francisco, USA, octubre 2005. // (Parte III) Locos por el baile. Rev. Danzahoy en español, N° 48, San Francisco, USA, noviembre 2005. // (Parte IV) Ballet bajo control. Rev. Danzahoy en español, N° 49, San Francisco, USA, diciembre 2005. // (Parte V) Una nueva época. Rev. Danzahoy en español, N° 50, San Francisco, USA, enero 2006.

**Teoría general de la danza**  
**Cronograma de lecturas**

**Semana 24/08: Danza y discursos teóricos. Danza y Autonomía**

**Bibliografía obligatoria teórico**

- Adehesad Lansdale Janet / Layson June (2007). *Historia de la Danza Una introducción*. Trad. Ma. Dolores Ponce G. Ed. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. México.

----- Parte I: Fundamentos y metodología para la historia de la danza

- Roger Copeland y Marshall Cohen (Eds) *What is dance? Readings In Theory And Criticism* (1983) (Traducción: Susana Tambutti) Oxford University Press.

----- ¿Qué es la danza?

- Teórico

**Bibliografía obligatoria teórico y prácticos**

- Danto, Arthur (1999) *Después del fin del Arte*. Paidós, Barcelona,

-----Introducción

- Greenberg, Clement (2006) *La pintura moderna y otros ensayos*. Ediciones Siruela, Madrid.

----- La pintura moderna.

- Teórico

**Semana 31/08: I. Racionalismo en la danza. II. Neoclasicismo en la danza**

**Bibliografía obligatoria teóricos**

- Descartes, René, (1980) *Meditaciones Metafísicas*, Gredos,

----- Primera y Segunda.

- Eco, Humberto (2004) *Historia de la belleza*. Trad. María Pons Irarzábal. Lumen, Barcelona,.

-----Capítulo: La belleza como proporción y armonía.

- Winckelmann, J.J. (2000) *Historia del Arte en la Antigüedad*, traducción: Manuel Tamayo Benito. Folio, Barcelona.

-----Libro cuarto: Del arte de los griegos. P.105-177.

**Bibliografía obligatoria prácticos**

- Noverre, Georges, (1944) *Cartas sobre la Danza y los Ballets*. Noverre, Buenos Aires, Centurión.-----

-----Cartas I, II, III, IV, y X.

- Teórico

**Semana Lunes 7/09: III. Neoclasicismo-Romántico en la danza**

**Bibliografía obligatoria teóricos**

- Eco, Humberto, (2004) *Historia de la belleza*. Trad. María Pons Irarzábal. Lumen, Barcelona.

-----Capítulo XI: Lo sublime

- Bürke, Edmund. (1998) *De lo sublime y de lo bello*. Altaza, Barcelona.

-----Parte Cuarta: I. Sobre la causa eficiente de lo sublime y de lo bello.

**Bibliografía obligatoria Prácticos**

- Shawn, Ted (1974) *Every Little Movement*. Altaza, Barcelona, Dance Horizons, New York.

-----Sección III: La aplicación de la ciencia de Delsarte al arte de la danza.

- Teórico

**Semana Lunes 14/09:**

**Fin de la unidad: análisis de ejemplos actuales según las teorías artísticas desarrolladas.**