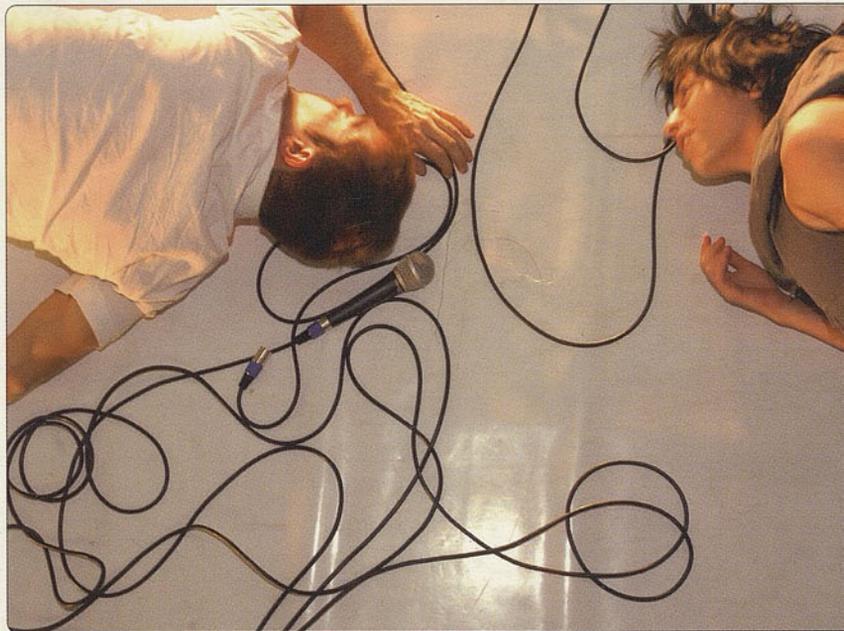


Sociedad y cultura

Proposiciones en torno a la Historia de la Danza

CARLOS PÉREZ SOTO



Ciencias Humanas

LOM
EDICIONES

Carlos Pérez Soto

Profesor de Estado en Física, se desempeña desde 1986 como profesor en la Universidad Arcis. Realiza regularmente cursos sobre Epistemología, Filosofía Moderna, Fundamentos de la Psicología, Historia de la Danza y la Filosofía de G.W.F. Hegel. Ha publicado *Sobre la condición social de la psicología* (Arcis-Lom, 1996), *Sobre un concepto histórico de ciencia* (Arcis-Lom, 1998, 2008), *Para una crítica del poder burocrático. Comunistas otra vez* (Arcis-Lom, 2001, 2008), *Sobre Hegel* (Palinodia, 2006), *Desde Hegel, para una crítica radical de las ciencias sociales* (Itaca, México, 2008), y *Proposición de un marxismo hegeliano* (Arcis, 2008).

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección Chilena



Ubicación: 9M (176 - I)

Año: 2008 c.1.

SYS: 943789

Biblioteca Nacion

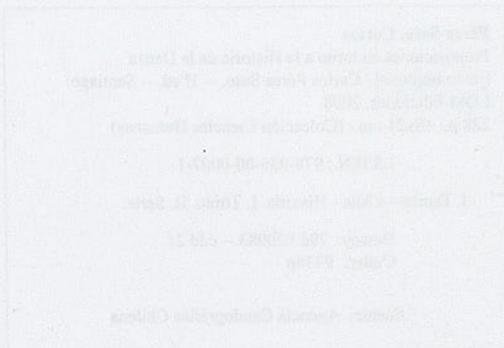


1610228

943789

94/126-5
6

OM KALABA HUBA REKAWAYANA QUE SIGNIFICA SOL



Proposiciones en torno a la Historia de la Danza

1980 Edición
Impreso en Lima
L. B. N. 978-92-00-00001-1

Proposiciones en torno a la Historia de la Danza, dirigida por Cecilia Yáñez

Publicado por el Instituto de Estudios Peruanos
Calle San Andrés 1171, Lima 1, Perú
Teléfono: 476-1111 y 476-1112

Impreso en el taller de la imprenta
de la Editorial de la Universidad de Lima
Lima, Perú

LOM PALABRA DE LA LENGUA YÁMANA QUE SIGNIFICA SOL

Pérez Soto, Carlos

Proposiciones en torno a la Historia de la Danza
[texto impreso] / Carlos Pérez Soto. -- 1ª ed. -- Santiago:
LOM Ediciones, 2008.
228 p.: 16x21 cm.- (Colección Ciencias Humanas)

I.S.B.N.: 978-956-00-0007-1

I. Danza – Chile - Historia. I. Título. II. Serie.

Dewey: 792.620983.-- cdd 21

Cutter: P438p

Fuente: Agencia Catalográfica Chilena

© LOM Ediciones
Primera edición, 2008
I.S.B.N.: 978-956-00-0007-1

Fotografía de portada: Catalina Avaria, obra "karaoke", dirigida por Paulina Vielma.

Diseño, Composición y Diagramación:
Editorial LOM. Concha y Toro 23, Santiago
Fono: (56-2) 688 52 73 Fax: (56-2) 696 63 88
web: www.lom.cl
e-mail: lom@lom.cl

Impreso en los talleres de LOM
Miguel de Atero 2888, Quinta Normal
Fonos: 716 9684 - 716 9695 / Fax: 716 8304

Impreso en Santiago de Chile

CARLOS PÉREZ SOTO

Proposiciones en torno a la Historia de la Danza



Agradecimientos	11
Prólogo	13
A. Sobre Historia de la Danza	
1. La danza	17
2. La danza como arte	21
a. La estética de lo bello	25
b. La estética de la expresión	26
c. La estética del señalamiento	27
d. La aplicación de las categorías estéticas a la danza	28
3. La danza como práctica social	30
4. Las historias de la danza	34
5. La danza y el baile en la sociedad europea	37
6. La constitución de un arte	50
a. Mascaradas y ballet profesional	51
b. Ballet à cour y ballet d'action	55
c. Ballet ilustrado y ballet romántico	58
7. El estilo y la corporalidad académica	62
8. Espacios para la danza	70
9. Ballet académico y danza moderna	81
a. Cuestiones historiográficas	81
1. Los modernos	81
2. El ballet en el siglo XX	85

Para mi hijo Pablo Salvador

Para mi hijo Simón Emilio

Para mi hijo Ignacio Mijael

Agradecimientos	11
Prólogo	13
A. Sobre Historia de la Danza	17
1. La danza	17
2. La danza como arte	24
a. La estética de lo bello	25
b. La estética de la expresión	26
c. La estética del señalamiento	27
d. La aplicación de las categorías estéticas en danza	28
3. La danza como práctica social	30
4. Las historias de la danza	34
5. La danza y el baile en la sociedad europea	37
6. La constitución de un arte	50
a. Mascaradas y ballet profesional	51
b. Ballet à <i>entrée</i> y ballet d' <i>action</i>	55
c. Ballet ilustrado y ballet romántico	59
7. El estilo y la corporalidad académica	62
8. Espacios para la danza	70
9. Ballet académico y danza moderna	81
a. Cuestiones historiográficas	81
1. Los modernos	81
2. El ballet en el siglo XX	85

b. Rasgos y diferencias de estilo	89
c. Al interior del estilo moderno	95
d. Lo moderno y lo académico: una base común	100
10. Las vanguardias en la danza del siglo XX	101
a. Cuestiones historiográficas	101
1. Los vanguardismos	102
2. El postmodernismo en danza	105
3. El Butoh	106
b. Modernismo y vanguardia	112
c. Vanguardias políticas y vanguardias abstractas	117
11. Academicismo, modernismo, vanguardismo	125
12. Las múltiples formas de la danza actual	130
B. Sobre la condición social de la danza	137
1. La danza como lenguaje	137
a. El lenguaje	137
b. La danza	142
c. El lenguaje como danza	147
d. Performatividad e historicidad	149
2. Danza y postfordismo	152
a. El trabajo taylorista	152
b. El sistema fordista	156
c. El sistema postfordista	160
d. Nueva estratificación social, nuevos modos de disciplinamiento	162
e. Un espacio nuevo para la danza	164
3. Danza y subjetividad contemporánea	170
a. Sujeto clásico y sujeto operativo	170
b. "Exponerse" y desnudarse en danza	175
c. La danza y la lucha por la autonomía	183
4. Danza y política	187
a. Un nuevo mundo para el arte	187
b. Lo político en el arte	191

Bibliografía Brevemente Comentada	197
1. Obras de referencia general	197
2. Compilaciones de textos para pregrado (<i>readers</i>)	198
3. Estética y filosofía de la danza	199
4. Historia de la danza	199
4.1. Textos históricos	199
4.2. Sobre los períodos históricos principales	201
5. Textos por estilos	202
5.1. Sobre ballet académico	202
5.2. Sobre el estilo moderno	204
5.3. Sobre movimientos y autores de vanguardia	206
6. Estudios sobre polémicas especiales	208
6.1. Danza y género	208
6.2. Danza y el discurso étnico	208
6.3. Antropología y danza	209
6.4. Sobre la <i>New Dance</i> en los años 30 en EE.UU.	209
6.5. Danza y discapacidad	210
6.6. Danza y corporalidad	210
6.7. Sobre notación de danza	210
6.8. Sobre <i>Music Hall</i> y bailes populares	211
6.9. Danza y <i>performance studies</i>	211
7. Materiales visuales	212
7.1. Reconstrucciones históricas	213
7.2. Registros históricos	215
7.3. Ballet académico	217
7.4. El modernismo academizado	219
7.5. Propuestas vanguardistas	220
7.6. Danza en el cine	222
7.7. Video danza y tecnología	223

esencialmente al mercado y la industria, o de la música, donde muy pocos dudan en conferirle el rango de arte al jazz, o a ciertos autores que hacen música para el cine, en la danza estos cruces son frecuentemente negados, y su dignidad artística desconocida o rebajada. Así, las producciones de Broadway, e incluso la participación en ellas de Balanchine o Martha Graham rara vez son consignadas en las historias de la danza como algo más que anécdotas.

La diferencia, vagamente aristocrática y con serio aroma a arribismo, entre "danza" (arte, culto, alto) y "baile" (práctica común, relativamente trivial) sigue siendo importante para la mayoría del gremio.

6. La constitución de un arte

Todos los expertos coinciden en que el arte europeo de la danza tiene sus orígenes en los bailes cortesianos de los siglos XVI y XVII. En este capítulo quiero describir algo de ese origen y proponer hipótesis que sugieren que las tensiones que se dan entre las diversas formas iniciales se proyectan hasta hoy como tensiones estilísticas y oscilaciones que constituyen lo propio de este arte.

El principio metodológico general es que el arte de una época nunca puede ser caracterizado por una serie única, estable y coherente, de rasgos, sino que se constituye a través de rasgos contrapuestos, hacia los que tiende, entre los que oscila, y que definen el rango de sus posibilidades. En el caso de la danza europea de los siglos XVIII al XX esas tensiones significan énfasis diversos en cuanto a la representación, al contenido, a la técnica, a la importancia relativa de la destreza o la expresión, a la importancia asignada a los coreógrafos, intérpretes y públicos. Es decir, en todos los elementos que permiten caracterizar un estilo.

Voy a exponer esas oscilaciones constituyentes en tres contraposiciones que se dieron sucesivamente:

- a. entre las mascaradas y el ballet profesional,
- b. entre el ballet *à entrées* y el ballet *d'action*
- c. entre el ballet ilustrado y el ballet romántico

Hasta allí, es decir, hasta principios del siglo XIX, consideraré el período constituyente. En el capítulo siguiente examinaré diferencias más específicas en el ballet académico, y en el subsiguiente entre los estilos académico y moderno.

a. Mascaradas y ballet profesional

La mascaradas, masques y ballets d'cour²⁹ fueron, entre 1500 y 1650, grandes eventos en que toda una corte participa de un momento político de importancia, como un matrimonio real, la firma de un tratado o la entronización de un monarca. Eran espectáculos en una época en que una buena parte del ejercicio del poder consistía en hacerlo visible. Ocasiones en que se podía mostrar la fuerza y la dignidad de un monarca, y hacer sentir de manera visible las jerarquías, privilegios y favoritismos de que se rodeaba.

Eran eventos que tenían un libreto, en que cada participante tenía un lugar asignado, una serie de actos que realizar, e incluso tenía asignados vestuarios, elementos y, desde luego, un orden en la presentación. Los libretos solían tratar de escenas de dioses o de historias míticas, pero los personajes eran encarnados por los mismos miembros de la corte, que reproducían su lugar en la jerarquía real a través de papeles análogos en la jerarquía mítica. Todos eran ejecutantes y a la vez todos eran público. La ocasión era para ver pero, sobre todo, para ser visto. A pesar de que eran larga y cuidadosamente preparados prácticamente todos los participantes eran aficionados. No había en rigor *representación*, que es una de las condiciones fundantes del arte moderno, sino *reproducción* actuada de relaciones reales.

Se efectuaban en espacios muy grandes o abiertos (salones o jardines), en que solo las figuras rectoras estaban en algún estrado algo más elevado, al que llegaban después de participar ellos mismos en el gran acto. En general tenían un carácter procesional, en que se hacían diseños de piso muy simples, y donde los participantes salían del público, hacían un cierto recorrido, y volvían a ser espectadores.

Lo que reproducían es estos recorridos en buenas cuentas no eran sino las relaciones sociales que de hecho vivían, es decir, no había en esos actos la diferencia entre la acción de arte (todos coincidían en señalar estas ocasiones como "artísticas") y la vida común, que es otra de las características definitorias del arte moderno.

Es interesante, al respecto, comparar estas mascaradas palaciegas con los carnavales callejeros de la misma época, en que también, a través de un orden procesional de movimientos, se solían reproducir los oficios de los diversos gremios de artesanos y hacer evidentes de manera cómica y picaresca las

²⁹ Sobre este tipo de obras se pueden buscar más detalles en Carol Lee: *Ballet in western culture*, Routledge, New York, 2002. Una exposición realmente sugerente es la de Susan Leigh Foster: *Reading Dancing*, University of California Press, 1986, pp. 100-121.

relaciones sociales que se daban en ellos³⁰. Las mascaradas y los carnavales podrían ser vistos como dos aspectos, el del arte "alto" y el del arte "bajo", de la misma clase de eventos de danza. Eventos que, en este estado, en realidad son anteriores a la constitución del arte como tal. Esa tensión entre las versiones "altas" y "bajas" de la danza, como ya he comentado a propósito de la diferencia entre danza y baile, se prolongarán a lo largo de toda su historia.

Pero, más allá, quizás pueda decirse que la misma tensión entre constituir un evento artístico como algo que no hace más que *reproducir* la vida común, que es una parte de la vida efectiva, y el constituirlo como algo distinto, como momento especial que *representa* (presenta de nuevo, en otro orden y otro espacio artificiales) la vida, más que reproducirla, permanecerá de manera soterrada, negada, hasta emerger recién en el siglo XX, a través de la proposición del modernismo de hacer una vida bella, o el desafío de las vanguardias de borrar la diferencia entre el arte y la vida.

De esta manera se puede hacer una conexión entre el origen del arte moderno de la danza y lo que, en términos históricos y estilísticos, puede considerarse como su fin: la idea postmoderna de que todos los movimientos comunes son danza, de que hay que disolver el espacio escénico, disolver la diferencia entre el ejecutante y el público, hacer de la danza vida y de la vida danza³¹.

Pero el espacio entre este origen en el siglo XVI y este fin en el siglo XX, que es el espacio propio del arte en su constitución moderna, no es solo un espacio en el tiempo, como si la mascarada o la vanguardia pudieran circunscribirse a momentos, acotados, al principio y al final de su historia. Esta posibilidad en el origen y en el fin de disolver el arte en la vida ha estado presente de manera permanente en todos estos siglos, en las fiestas populares, en cada gesto bailado de la vida cotidiana. El que el arte sea considerado un ámbito especial, artificial, distinto de la vida común, es algo propio de la modernidad. Pero dos cosas deben observarse al respecto. Una es que la modernidad siempre ha tenido en sí misma a su contrario. La otra es que la modernidad es perfectamente superable.

La constitución del arte de la danza como ámbito extraordinario, como un espacio de *re-presentación*, está directamente relacionado con su profesionalización, desde mediados del siglo XVII. La tradición del ballet que

³⁰ Ver, al respecto, el hermoso estudio de Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, el contexto de Francois Rebelais* (1941), Alianza, Madrid, 1998.

³¹ Se puede encontrar la idea de "fin de la danza" en el artículo de Noel Carroll: *The Philosophy of Art History, Dance, and the 1960s*, en *Reinventing Dance in the 1960s*, editado por Sally Banes, pp. 81-97, The University of Wisconsin Press, Madison, USA, 2003.

se forma a partir de ella inaugura la diferencia entre ejecutantes y público (ejecutante activo, público pasivo), que prolonga la diferencia previa entre coreógrafo y ejecutante (coreógrafo directivo, ejecutantes que obedecen instrucciones). Pero inaugura también la formación de un espacio escénico específico, ahora cerrado, con límites definidos para la tramoya (que en las mascaradas era escasa o plenamente visible) y para el público, que ahora no podrá recorrer el evento, entrando y saliendo, captándolo en tres dimensiones, sino que será fijado en un lugar desde el cual puede captar dos dimensiones privilegiadas (el alto y el ancho) teniendo dificultades sistemáticas para registrar la profundidad (lo que dará origen a toda clase de trucos e ilusionismos escénicos).

Del salón y el jardín la danza, y junto a ella la ópera, que también está en proceso de constitución, pasarán al teatro. Y durante el siglo XVIII toda corte que se precie de su poder construirá al menos uno, o mejor dos, uno grande y fastuoso, para muchos invitados, y otro más pequeño y lujoso, para la corte más próxima. Es la diferencia, por ejemplo, entre el Teatro María en San Petesburgo, pequeño e íntimo, y el gran (Bolshoi) teatro de Moscú.

Pero también este ballet para teatro tendrá su expresión "alta", que es la que registran extasiados los historiadores (con Noverre, la Camargo, Pierre Rameau, la Sallé, etc.) y su versión "baja", que omiten delicada y pudorosamente, por lo que tenemos mucho menos documentación sobre ella, desgraciadamente. Se trata de los pequeños teatros en las casas de citas donde los mismos nobles que han asistido al teatro oficial, y las mismas bailarinas que les han bailado, intercambian ahora agrados y favores en torno a verdaderas representaciones de danza, que muchas veces alcanzaron tanta destreza y complejidad como las otras. Es la prehistoria del *vaudeville*, y un espacio de preciosa información sobre la historia de la sensibilidad moderna, que casi todas las historias de la danza por supuesto... omiten³².

En este punto es bueno introducir un comentario sobre las expresiones "danzas barrocas" y "danzas del Renacimiento" que se suelen aplicar de manera bastante vaga tanto para ejercicios de tipo profesional como para los de los bailes cortesanos practicados por aficionados, y cubriendo un período enorme, de trescientos años, entre 1450 y 1750. Incluso en la plástica y en la literatura hay una cierta variabilidad entre los expertos cuando aplican las categorías "Barroco" y "Renacimiento". La formulación de estas categorías, es decir, la enumeración de ciertos rasgos estilísticos y su atribución a ciertos períodos o países es ya un proceso histórico, que obedece a las diversas posiciones e

³² Un estudio sobre este período se puede encontrar en Mark Franko: *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

intereses de sus autores respecto de esos períodos. Si el modelo de lo que se puede llamar "Renacimiento" es el arte de las ciudades italianas del siglo XV, al tratar de determinar una correspondencia entre ese modelo con lo que ocurría en Inglaterra o Polonia encontramos no solo un desfase temporal (el "renacimiento" inglés ocurre más bien en el siglo XVI, o incluso en el XVII) sino, justamente por eso, un cruce con otras épocas y estilos. El "Renacimiento" en Polonia, por ejemplo, es difícil de separar claramente tanto de las herencias góticas como de las influencias manieristas posteriores.

Como he comentado antes, esta dificultad para aplicar las categorías estilísticas se ve agravada en danza por la falta de descripciones directas y específicas de los bailes mismos, de sus esquemas corporales inmediatos. La mayor parte de las descripciones se detienen en comentar los gestos, un movimiento en particular (como el famoso salto en la Volta, que al parecer gustaba mucho a Isabel I Tudor), o complejos diseños de piso que describen trayectorias (hermosamente dibujadas en el tratado de Raoul Fuillet) de las que no se pueden deducir realmente los movimientos del resto del cuerpo, sobre todo en cuanto a su energía y flujo.

No hay ninguna razón, sin embargo, para que los grandes cambios sociales y culturales que dieron origen a las diferencias de estilo en todas las artes no hayan afectado también al arte de la danza. Se puede sospechar sin gran temor que deben haber existido diferencias importantes e interesantes entre algo que podríamos caracterizar como "danzas del Renacimiento", "danzas de la época barroca", e incluso (hay que recordar que se trata de un período de trescientos años) "danzas manieristas" o "danzas góticas".

El problema es que las fuentes, los textos de los Maestros de Danza, son escasos antes de 1700 y, peor aun, son progresivamente más vagos mientras más antiguos. Esto significa pues que no tenemos ninguna seguridad sobre aquello que podría llamarse "danza renacentista". Siguiendo la periodización, mucho mejor trabajada, de la plástica, deberíamos decir que las diferencias más antiguas de las que podemos dar descripciones aceptables tendrían que ver más bien con "danzas manieristas", o de la época en que la modernidad está teniendo su primera gran crisis cultural, y se debate entre crueles guerras de religión por un lado y el auge de las monarquías absolutas por otro.

Propongo, como criterio historiográfico, que debería distinguirse en general entre los textos que las describen (Arbeau, Caroso, Fuillet, entre 1550 y 1650) y el mundo que los sostiene, y los que se inician con John Weaver (1700) y Pierre Rameau (1725), que es la época propiamente barroca. Hay que considerar además que ya en estos textos se empieza a hacer la diferencia entre las danzas burguesas comunes y el ejercicio profesional, es decir, marcan la transición del

Maestro de Danza al Maestro de Ballet. Esto nos obliga a distinguir las danzas burguesas que se practican en versiones aristocratizadas en las cortes, de las primeras manifestaciones del ballet profesional. ¿Sobre cuál de ellas deberíamos aplicar la categoría “barroco”? ¿Las categorías estilísticas que se crean para las artes, son aplicables sin más a las prácticas que no tienen un carácter artístico? Si lo hacemos tendremos que tener en cuenta que estamos extendiendo su uso a algo así como un “estilo de vida barroco”, o una “vida manierista”. Y aun en ese caso ¿es la “vida barroca” en las cortes absolutistas análoga a la manera de vivir en las grandes casas de los burgueses acomodados?

Hago estas consideraciones porque me interesa concluir en los siguientes puntos: 1. las categorías como “danza renacentista” o “danza barroca” son altamente problemáticas, y no hay una base de documentos suficiente como para definir las de una manera clara y específica; 2. al investigarlas se debe distinguir entre ámbitos que, por muy estrechamente relacionados que estén, son de órdenes muy diversos, como la historia del arte de la historia de la sensibilidad, o la historia de la vida en la corte de la historia del desarrollo de la sensibilidad burguesa; 3. en todo caso, la tarea de reconstruir danzas anteriores al 1800 debe estar plenamente informada y acompañada de la reconstrucción del contexto cultural en que se dieron.

En realidad la mayor parte de lo que vemos bajo el rótulo de “danzas del Renacimiento” o “danzas barrocas” son *creaciones* que, a pesar del referente o la alusión histórica, tienen que ver más con las angustias del presente que con las alegrías del pasado y, si las reconocemos de esta manera, aprenderemos en ellas mucho más sobre nosotros que sobre nuestros tatarabuelos.

b. Ballet à entrée y ballet d'action

El arte moderno de la danza nació, sin embargo, subordinado al arte de la ópera. Y esta subordinación no fue meramente negativa, sino que aportó nuevos rasgos que la constituyen.

Desde fines del siglo XVII se llamó *ballet à entrée* (“ballet de entradas”) a bailes que se presentaban al principio y en los entreactos de las óperas. El nombre proviene del hecho de que los ejecutantes entraban, hacían su acto y salían, en una disposición esencialmente bidimensional, sin un uso real de la profundidad. A veces estos números de baile estaban en la obra misma, la mayor parte de las veces, sin embargo, eran agregados, sin relación con la trama, sin un tema específico o, incluso, con temas distintos al de la obra principal.

El ballet à *entrée* es el primer tipo de ejercicio profesional de la danza que tiene un sentido explícitamente artístico. Marca, desde sus inicios, una idea de la corporalidad que se presenta no solo como espectáculo (a la manera de los acróbatas o los saltimbanquis) sino como un modelo educativo, digno de ser imitado. Presenta ante el público un cuerpo abierto, que puede ser leído (el *endehors* como libro abierto) con movimientos definidos y claros, a los que desde el principio los teóricos y maestros llamaban "limpios". Una corporalidad que proyectaba la idea de elegancia y la estigmatización de la desproporción y la torpeza. Es por esto que los bailarines fueron vistos y homenajeados de una manera muy distinta a como podrían serlo los bufones o los malabaristas que, eventualmente, podrían mostrar destrezas corporales análogas. Para decirlo de una vez, el ballet surgió al mismo tiempo, y en estrecha relación con la filosofía de la Ilustración, como parte de sus ideales.

Justamente este afán de ligar arte y pedagogía es el que llevó a los maestros de ballet a reivindicar su autonomía respecto de la ópera y plantear la capacidad propia del ballet para cumplir con las tareas de lo bello y lo educativo. Es importante notar que los maestros de ballet del siglo XVIII (John Weaver, Pierre Rameau, Jean George Noverre, Gasparo Angiolini) operan a la vez como teóricos de su arte, como coreógrafos, maestros en las técnicas de ejecución y, casi siempre, como productores y empresarios. De varias maneras estos maestros promovieron el *ballet d'action*, es decir, obras que contaban con una trama y desarrollo dramático, y que ponían al centro de la puesta en escena la capacidad expresiva y comunicativa de la danza misma.

Pierre Beauchamps, Pierre Rameau y los ballets à *entrée* por un lado, John Weaver, Jean George Noverre y los ballets *d'action* por otro, forman una oscilación que marca el arte de la danza hasta hoy en día. Por un lado el ballet à *entrée* inaugura el énfasis en la forma, en la destreza, la tendencia a la abstracción, a la danza "pura", cuyo único referente es la música, el gusto por la musicalidad y el divertimento, por el despliegue que muestra un desarrollo técnico pero no necesariamente dramático. En el extremo se trata de una tendencia al esteticismo de la que surgirá de manera natural el estilo académico. Desde los divertimentos entre un acto y otro de una ópera, pasando por las escenas de ballet blanco del ballet clásico, hasta la danza pura de Balanchine, o incluso las obras de Cunningham en los años 80 y 90, el formalismo en danza es una constante, un énfasis posible, que recorre las obras, los autores y los estilos.

El ballet *d'action*, por otro lado, inaugura el interés por el contenido, por la expresividad, la teatralidad, el desarrollo dramático. Pone a la danza en conexión con la literatura, con un uso más funcional, incidental, de la música,

inicia la preocupación por la integración de las artes en torno a la danza. El vestuario, la iluminación, la puesta en escena, se hacen importantes. No solo el espacio de movimientos en que el bailarín ejerce sus destrezas es relevante, sino también la relación entre ese espacio y el espacio de desplazamientos en que ocurre la obra como conjunto. En el extremo, el ballet *d'action* inicia una cierta tendencia intelectualista, en que se pone en primer plano la intención comunicativa y educativa. No es difícil ponerlo en conexión con el ideal expresivo del estilo moderno. Desde la Medea de Noverre (1760), pasando por los afanes narrativos de Petipá y Fokine, hasta la danza teatro de Pina Bausch, se puede reconocer aquí otra serie de énfasis, paralela a la tendencia formalista, que estará en constante tensión e interacción con ella. No como diferencias de estilo sino como tensiones al interior de cada autor, de cada estilo, de cada obra.

Cuando imaginamos el ballet *à entrée* no hay que creer que su existencia fue meramente inicial (antes de la autonomía de las obras de danza predicada por Noverre), o que su ejecución se limitaba a escenas de baile breves y esporádicas. Este es un punto importante porque puede cambiar completamente la idea que habitualmente tenemos del origen del ballet, y que la historia oficial fomenta, en el fondo presa del aura vanidosa de una buena parte de la profesión.

La esencia del ballet *à entrée*, es decir, el hecho de que las presentaciones de ballet ocurrían entre los actos de las óperas, se desarrolló enormemente en Italia, en el siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX. En los teatros de Milán, Venecia, Padua, Turín, Viena, Florencia, Nápoles, que eran los más importantes, y en innumerables otros en los pueblos italianos, se representaban óperas en que se intercalaban no solo episodios sino grandes obras de ballet³³.

En la época entre 1710 y 1740, con el auge de la ópera seria, heroica (ilustrada), y el decaimiento relativo de la ópera cómica que había imperado hasta entonces, se tendió a separar físicamente las escenas cantadas de las bailadas, creando espacios aparte, en los entreactos, para el momento bailado, heredero de lo cómico, que oficiaba como divertimento. Desde 1750 estos espacios, que hasta entonces eran más o menos breves, y eran ejecutados por cuatro o seis bailarines, se convirtieron en presentaciones enormes, en que participaban entre veinte y cuarenta personas, y que podían durar hasta una hora cada una. Hacia 1780 era común asistir a una representación operática de tres actos, de unos cincuenta minutos cada uno, entre los cuales se desarrollaban dos obras de ballet (entre el primer y segundo acto, y entre el segundo y el

³³ Sobre todo este importante capítulo de la historia de la danza se puede consultar: *The grotesque dancer on the eighteenth century stage, Gennaro Magri and his world*, editado por Rebecca Harris-Warrick y Bruce Alana Brown, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, USA, 2005.

tercer acto) de una hora cada una, y que eran iniciadas con un ballet (unos veinte minutos) y despedidas con otro (otros veinte): en total unas ¡seis horas de representación!

Digamos, para entender un espectáculo tan extraordinario, que los asistentes estaban sentados alrededor de mesas en que jugaban a las cartas, probaban un buen vino e incluso podían comer bocadillos de respetable tamaño. No es raro que en este contexto en las obras de ballet (que solían tener una trama completamente distinta a la de la ópera en que estaban intercaladas) imperara el “ballerino grottesco”, es decir, el que hacía papeles cómicos, con un gran despliegue de destreza y movilidad y que en buenas cuentas despertaba y mantenía atento el interés de los espectadores. El más famoso de estos bailarines se llamó Gennaro Magri. Se dice que cuando bailaba los asistentes de manera unánime dejaban sus juegos de cartas e incluso sus bebidas para atenderlo y aplaudirlo.

El *Tratado teórico-práctico de Baile* de Gennaro Magri, publicado en 1779 es el reverso de las consagradas *Cartas sobre la danza y sobre los ballets* de Jean George Noverre, publicadas por primera vez en 1760³⁴. Sostiene una práctica de la danza altamente tecnificada, fundada en técnicas de saltos y giros, en modos de desarrollar la agilidad y la energía, en el uso de la pantomima, es decir, de la expresión corporal completa, no solo basada en el rostro o en los gestos. Gasparo Angiolini, en la misma época y en el mismo espíritu, critica el régimen de movimientos pregonado por Noverre, mantiene que los bailarines de Noverre se limitan a caminar por el escenario, critica la excesiva tendencia pedagógica, la tendencia a limitarse a actuar en lugar de bailar.

Jean George Noverre, Charles Le Picq, Maximilian y Pierre Gardel, por un lado; Gasparo Angiolini, Gennaro Magri, Onorato y Salvatore Viganó por otro, constituyen una auténtica polémica, atravesada ya por las polémicas entre Ilustración y Romanticismo, y entre conservadurismo y revolución³⁵. En muchos

³⁴ Existen dos ediciones en castellano de las “Cartas” de Noverre. La primera, con una biografía del autor escrita por André Levinson, en Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946. La segunda, que reproduce la anterior, en Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985. La edición inglesa, con un prólogo de Cyril W. Beaumont, publicada en 1930, se puede encontrar en *Dance Horizons*, Nueva York, 1968. Hay una edición francesa, con un interesante prólogo de Maurice Béjart, en Editions Ramsay, Paris, 1978. Todas están basadas en la edición aumentada que Noverre publicó en 1805. El “Tratado” de Gennaro Magri se puede encontrar en la edición inglesa de Dance Books, Londres, 1988.

³⁵ Sobre esta época se pueden consultar los hermosos textos de Judith Chazin-Bennahum, por ejemplo, *Dance in the shadow of the guillotine*, en Suthern Illinois University Press, Illinois, 1988, o *The lure of perfections: Fashion and ballet, 1780-1830*, en Routledge, Londres, 2004, ambos con muchas ilustraciones de la época.

sentidos esta contraposición puede reconocerse aun hoy. Y debe, al menos, moderar la imagen común de un tranquilo nacimiento del ballet en torno a los ideales conservadores de elegancia y nobleza. Nos muestra, desde luego, que la tradición de la técnica académica proviene de Italia, no de Francia, a lo largo de un hilo que conecta el tratado de Magri (1779) con el de Carlo Blasis (1828), la influencia de Salvatore Viganó (entre 1800 y 1820) y Filippo Taglioni (entre 1820 y 1840) hasta llegar a Johansson y Cechetti en Rusia, donde es llevada a su máximo desarrollo por Agripina Vaganova (entre 1930 y 1950) y Asaf Messerer (en los años 60). Nos permite, por otro lado, precisar mejor qué es lo que se juega, internamente más que por el contexto, en las vicisitudes de la historia del ballet.

c. Ballet ilustrado y ballet romántico

Cuando se trata de distinguir el ballet ilustrado del ballet romántico³⁶ hay que tener presente que no hay un solo modo de la Ilustración, ni tampoco un solo modo del Romanticismo. En la medida en que estas distinciones atraviesan todos los ámbitos de la cultura moderna, hasta convertirse en una tensión fundamental, cabe hacer un mínimo juego de diferencias, que se pueden proyectar perfectamente hasta los problemas actuales de la danza.

Es necesario distinguir entre la época filosófica de la Ilustración, más o menos entre 1740 y 1780, y la de la Ilustración en el poder, sobre todo en el gobierno de Napoleón Bonaparte, más o menos entre 1790 y 1820. Por cierto se pueden hacer muchas otras distinciones más finas, la que propongo solo tiene un carácter instrumental, pensando en la historia de la danza. La primera está ligada al racionalismo, a la idea de progreso, a un ideal educativo fundado en la plena confianza en el poder iluminador de la razón, a la idea de un horizonte de emancipación y fraternidad que la humanidad puede alcanzar a través del diálogo racional. La segunda, manteniendo estos ideales, ha procurado convertirlos en hechos políticos e instituciones. Es la que creó las escuelas laicas, la división en tres poderes del Estado, el código de derecho civil, la diferencia entre el gobierno y el fisco, las constituciones que instauran la soberanía de la ley, y los hospitales psiquiátricos. Mientras la primera está compuesta por una serie de sabios y filósofos que participaron escasamente en la política activa y nada

³⁶ En general no usaré la expresión “ballet clásico”, salvo para hacer una distinción más acotada, muy específica: los ballets de Petipá. Expresiones como “ballet clásico”, “música clásica” o, peor, “danza contemporánea”, son esencialmente vagas, genéricas, se usan en muchos contextos distintos y suelen crear más confusión que la que quieren resolver.

en el gobierno, la segunda está formada por hombres de Estado, legisladores y funcionarios deseosos de imponer el orden de la razón en todos los rincones de lo social. Mientras la primera es una filosofía progresista e iluminista, en la segunda época aflora lo que esos mismos ideales tienen de totalitarismo de la razón, de urgencia por la higiene (moral) pública, y de obsesión por la claridad formal.

De la misma manera, es necesario distinguir el romanticismo revolucionario, más o menos entre 1780 y 1820, del romanticismo conservador, desde 1830 a 1860. El primero es la rebelión contra el racionalismo ilustrado y su manía por las dicotomías en nombre de un ideal de ser humano integrado total, en que convivan razón e instinto, lo ético y lo bello, la claridad y la oscuridad del alma humana. Es una rebelión en nombre de la experiencia viva, de la aventura y las pasiones profundas. Una exaltación de la libertad en contra de toda forma de deshumanización. Un reclamo por los derechos y la dignidad de las emociones, de la voluntad y de la autonomía moral. Este primer romanticismo es sobre todo rebelión contra lo establecido, contra las trabas y las leyes que puedan limitar la imaginación y la vitalidad. Y este primer romanticismo también es el que es amplia y desastrosamente derrotado por la revolución industrial, por el pragmatismo capitalista, por el poder racionalista de los gobiernos ilustrados. Después de un breve y brillante estallido en torno a la Revolución Francesa se disuelve rápidamente en intelectuales resignados, o sumergidos profundamente en la melancolía, la soledad o la locura. La soledad de Beethoven, el ánimo oscuro de los grabados de Goya, la locura de Hölderlin, son sus mejores ejemplos³⁷.

Cuando, tras las guerras napoleónicas, emerge una cultura completamente burguesa, las formas y signos creados por el romanticismo cambian absolutamente de carácter. Se transforman en las formas de una cultura conformista, adepta a la evasión y al sentimentalismo, abiertamente conservadora en lo político e incluso en el ámbito de las relaciones interpersonales, ligada a la nostalgia de lo medieval más que a una vocación por rebelarse contra la opresión presente. Una cultura que reduce lo heroico a lo estridente, la imaginación poética a la cursilería, las alusiones mitológicas e históricas al recurso a lo exótico y lo extravagante, lo sublime y lo bello a lo gracioso y meramente bonito.

³⁷ Sobre el romanticismo se puede ver la extraordinaria colección de ensayos de Isaiah Berlin: *Las Raíces del Romanticismo* (1965), Taurus, Madrid, 2000. También, de Alfredo de Paz: *La Revolución Romántica* (1984), Tecnos/Alianza, Madrid, 2003. Sobre el totalitarismo ilustrado se ha escrito mucho. Un texto interesante es Michel Foucault: *Historia de la Locura en la Época Clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

En la danza la primera Ilustración se expresa en toda la escuela de Noverre y los Gardel. Un énfasis relativo (frente al Romanticismo) en las formas, en lo intelectual, en lo reflexivo, reposado, refinado, elegante. Énfasis en lo universal y noble. Un afán por educar de manera racionalista que espera del espectador una respuesta estética, el sentimiento de lo bello, de la misma manera como privilegia en el intérprete el talento que puede desarrollarse de manera racional³⁸.

En la misma época quizás sea Salvatore Viganó (1769-1821) el único representante del romanticismo revolucionario. No creo que pueda decirse lo mismo de las obras por encargo de Maximilien Gardel (obligadas por el gobierno revolucionario), ni del sentimentalismo de *La Fille Mal Gardée* (1789), de Douverbal, que ha sobrevivido quizás justamente porque anticipa el sentimentalismo conservador posterior. Viganó produjo obras en que se apelaba a emociones fuertes, se hacía uso de despliegues de destreza que arrancaban el aplauso comprometido de un público que estaba involucrado (que no es solo el espectador pasivo de un mensaje educativo), hace uso de temas históricos en que se pueden identificar cuestiones políticas que afectaban al público que asistía a verlas, hace uso de músicas coloridas y puestas en escena naturalistas, en tramas con una buena dosis de emotividad y espontaneidad. Si lo consideramos en su contexto, nada de esto es extraño. Obedece a la tendencia general de las óperas de la época, que tienen mayor presencia en los teatros, y que están mucho mejor documentadas hoy en día.

Si se consideran las circunstancias políticas francesas, dictadura y guerras napoleónicas seguidas de la época reaccionaria de la Restauración, tampoco es raro que se haya pasado del ballet ilustrado, que fue protegido por la corte de Napoleón, igual que la pintura "clasisista" de David, como parte de su boato y signo de poder, al ballet romántico conservador, más del gusto de los nuevos burgueses.

Las diferencias entre lo que John Martin³⁹ llamó "clásico", es decir, el racionalismo ilustrado, y lo que llamó "romántico", refiriéndose al romanticismo conservador, sigue siendo una tensión y una oscilación permanente en danza hasta el día de hoy. En rigor no hay danza propiamente romántica, en el espíritu

³⁸ Además de los textos de Judith Chazin-Bennahum, que he citado antes, sobre este período se pueden consultar los artículos de *Rethinking the Silph, New Perspectives on the Romantic Ballet*, editado por Lynn Garafola, en Wesleyan University Press, USA, 1997.

³⁹ En John Martin: *The modern dance* (1933), Dance Horizons, Nueva York, 1965, y en *Introduction to the dance*, (1939) Norton & Company, Nueva York, 1939. La diferencia que establece Martin es algo esquemática, y no reproduce la complejidad histórica real. Aun así todavía resulta útil, por lo menos desde un punto de vista estilístico.

del romanticismo original, hasta Isadora Duncan, y hasta el expresionismo de Mary Wigman. Lo que en danza se suele llamar "romántico", en cambio, no es sino la ideología sentimental y reaccionaria de la época de la Restauración (1815-1830) extendida y popularizada en la novela histórica, el folletín, el radioteatro y la teleserie. Es curioso que la danza sea el único arte en que se sigue hablando y valorando seriamente a esa época. Muchas personas, por ejemplo, se siguen emocionando con Giselle, hasta hoy. Yo creo que hay algo muy profundo en esa supervivencia que en cualquier otro arte sería considerada absurda. Algo así como considerar al entretenido Walter Scott como una cumbre de la literatura, o a los valeses de los Strauss como una cumbre de la música de todos los tiempos. Mi impresión es que esto está relacionado con el profundo impacto que la corporalidad asociada al ballet académico ha producido en la cultura europea, con sus hondas relaciones con el machismo, y los nuevos índices de estatus en una sociedad que ya no reconoce valor a la vieja nobleza y aristocracia de sangre. Voy a dedicar el capítulo que sigue a comentar estas características del ballet académico y sus proyecciones.

7. El estilo y la corporalidad académica

No es difícil hacer una secuencia de las épocas en la historia del ballet considerando sus propias historias, es decir las historias que han sido escritas desde su punto de vista, que son la mayoría. En esas épocas siempre hay que tener presentes a los coreógrafos y teóricos más relevantes, a los Maestros de Ballet que han especificado las normas de la técnica de ejecución, y a las intérpretes más famosas, estas últimas siempre de a dos. Aunque lo que actualmente reconocemos como ballet académico no tiene más de 120 años, desde su propia óptica la tradición se remonta al siglo XVII.

Las épocas y las correspondencias son aproximadas; quizás se puedan agregar otros hitos, pero esa es en lo esencial su historia. Sin embargo, en realidad su historia contemporánea no se remonta más allá del manual de Carlo Blasis, y las obras románticas producidas desde 1830. Es entonces cuando empieza a formarse lo que hoy reconoceríamos como ballet.

Esquema de la Historia del Ballet

	1730-1790	1820-1860	1880-1910	1910-1940	1940-1960	1960-1980
Teóricos y	Pierre Rameau	Jean Coralli	Marius Petipá	Michel Fokine	G. Balanchine	Y. Grigorivich
Coreógrafos	J. G. Noverre	Filipo Taglioni	Lev Ivanov	Serge Lifar	Roland Petit	Maurice Bejart
Maestros de Ballet	J. G. Noverre	Carlos Blasis	Gustav Johanson	E. Cecchetti	A. Vaganova	Asaf Messerer
	Gennaro Magri	Michel St Leon				
Intérpretes Famosas	María Sallé	Carlota Grisi	Pierina Legnani	N. Makarova	M. Plisetskaya	
	María Camargo	Ana Pavlova	T. Karsavina	Olga Ulanova	M. Fontayn	
	Fanny Cerrito	María Taglioni	Ana Pavlova			
		Fanny Elssler				
Obras	Medea	Giselle	Lago de los Cisnes	Petrouchka	Apolo	Espartaco
	Noverre 1780	Perrot 1841	Petipá Ivanov 1895	Fokine 1912	Balanchine 1936	Grigorovich
	La fille mal gardée Douverbal 1789	Coppelia St. Leon 1870	Cascanueces Ivanov 1892	El pájaro de fuego Fokine 1913	Jewels Balanchine 1967	

Concebido inicialmente como un arte de corte, que requería de un fuerte mecenazgo, el arte de la danza resistió a duras penas el significativo cambio de público que ocurrió en los primeros decenios del siglo XIX. Hemos visto que en Italia nunca dejó de depender de la ópera, que ya tenía un público burgués reclutado principalmente en las capas medias, y cómo, en ese contexto, debió acomodarse al recurso cómico, lo que lo llevó a exaltar la destreza y la energía como recursos histriónicos. En Francia por su parte, debilitado sustancialmente el patrocinio estatal, también debió recurrir a la adaptación a la nueva sensibilidad conservadora del público pequeño burgués, lo que se tradujo también en un énfasis en el virtuosismo y en el despliegue técnico.

En Italia terminó por ser completamente desplazado por la ópera, cuestión que ocurrió en la mayor parte de los teatros europeos, salvo en los de las cortes más reaccionarias, como Dinamarca y Rusia. El retroceso del ballet, que había estado presente en casi todas las cortes europeas en el siglo XVIII,

fue tal que, con la excepción de Coppelia en 1870, se llegó a considerar una novedad las giras de las compañías rusas a principios del siglo XX. En Estados Unidos, Inglaterra y Alemania no hubo compañías propias y estables hasta la década de 1940. A fines del siglo XIX y principios del XX los bailarines y coreógrafos franceses e italianos se veían obligados a ejercer en Rusia. Incluso se puede decir que el ballet fue reintroducido en Francia en los años 30, bajo la influencia de Diaghilev, por Leonidas Massine y Serge Lifar (ambos rusos) que se hicieron cargo de la escuela de la Ópera de París.

Este retroceso general del ballet entre 1840 y 1930, o su enclaustramiento en Rusia, que es reiteradamente mencionado pero escasamente reflexionado por la historia oficial, tiene dos reversos. Uno oscuro y sistemáticamente omitido, y otro muy celebrado y verdaderamente sorprendente. El primero es la ominosa cercanía del mundo del ballet del siglo XIX, que en realidad siempre siguió existiendo, al mundo del vaudeville, el cabaret y el music hall. El segundo es el renacimiento y la enorme y profusa difusión mundial del estilo académico después de la Segunda Guerra Mundial.

El primero es un oscuro asunto, difícil de indagar, pero que está retratado con toda inocencia en las pinturas de Edgard Degas que, junto a sus amigos, curiosamente, pasaba buena parte de su tiempo en los camarines de las bailarinas de la Ópera de París. Y esas mismas bailarinas, como ya lo hicieron sus abuelas en la época de la monarquía, repartían su tiempo entre el "arte alto", "culto", y los bajos fondos de la artesanía de la danza.

El significado histórico y social del retroceso del ballet puede seguirse, sin embargo, internamente, en las propias temáticas y en los estilos corporales que se fueron desarrollando en los lugares en que permanecía y era visible. Dramas íntimos, subjetivos, puestos en entornos mágicos, evanescentes, llenos de seres semihumanos, en que los seres humanos eran constantemente víctimas de la melancolía y la brujería, no hacían sino mostrar al público dos temas centrales: la nostalgia por los ideales cortesanos perdidos, y la imagen escindida de la mujer.

Por un lado, en pleno auge del republicanismo y las revueltas que convirtieron a las cortes que persistían en el absolutismo en monarquías constitucionales, estas son obras están llenas de príncipes y princesas, reyes bondadosos, hadas pérfidas o benéficas. Es obvio que un género artístico como éste solo podía ser exitoso en la única corte absolutista de la época, la del Imperio Ruso. O, también, es obvio que los burgueses de París prefirieran ver a las mismas bailarinas en el Molin Rouge.

Pero, por otro lado, se trata de un tipo de obras en que se pone en escena una imagen de lo femenino completamente construida por hombres. Todos

los coreógrafos y Maestros de Ballet desde 1750 hasta 1900, con una o dos excepciones, son invariablemente hombres. Lo son también los críticos, como el imponderable Théophile Gautier, cuyo machismo raya en el absurdo. Lo son también la mayor parte del público, maridos pequeño-burgueses que arrastran a sus esposas, y en ningún caso a sus hijos. No es sorprendente en cambio que la enorme mayoría de las intérpretes entre 1830 y 1930 fuesen mujeres. Hasta el punto de que en la segunda mitad del siglo XIX la mayoría de los papeles masculinos eran interpretados en travesti por mujeres.

Es notable el hecho de que esto no fuese así en el siglo XVIII. Entre 1650 y 1750 prácticamente todos los intérpretes eran hombres, y el fenómeno de los papeles en travesti se dio al revés. Entre 1750 y 1830 los registros muestran un amplio equilibrio entre hombres y mujeres, siendo, sin embargo, todos los coreógrafos y maestros hombres. Algo muy importante ocurre en la consideración social de la mujer a partir, más o menos, de 1830, que es la época de la industrialización, y también la época victoriana. Y el mundo del ballet y su submundo inverso del *vaudeville* es su reflejo más claro.

Para el machismo característico del romanticismo conservador la mujer es un ángel o un demonio. Digamos, es Odile u Odette, es Giselle o la Carmen de Bizet. Cosa notoria: solo secundariamente las mujeres aparecen en estas obras como madres o como hermanas. Tal vez eran temas demasiado delicados como para entregarlos a la frivolidad del arte. Las mujeres son invariablemente desdichadas, como Giselle, y los hombres resultan impunes, como Albrecht⁴⁰. O al revés, las mujeres precipitan desgracias, como el espíritu femenino de La Sífide, o son un mero engaño, como en Coppelia. Estas dicotomías simples y simplonas se repiten una y otra vez hasta convertirse en dos modelos de bailarinas, a las que la escritura curiosamente cursi de Gautier llama la "bailarina cristiana" (María Taglioni), elevada (a pesar de que medía apenas un metro y cuarenta y cinco), espiritual, hábil en los saltos y la técnica de puntas, y la "bailarina pagana" (Fanny Elssler), apasionada, un poco más fornida, experta en giros y ondulaciones de brazos. Una dualidad sorprendente y curiosa que los balletómanos suelen distinguir aun hoy: Legnani y Pavlova, Makarova y Ulanova, Plisetskaya y Fontayn. A las que habría que agregar quizás a la sólida Susane Farrell y a la delgadísima Sylvie Guillem, motivos de envidia universal de las estudiantes de danza de corazón gordito.

⁴⁰ Para hacer una encuesta sobre el tipo de personajes y conflictos que se presentan en el ballet del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX no hay nada mejor que consultar: *Complete Book of Ballets*, de Cyril W. Beaumont, Garden City Publishing Co., Nueva York, 1938, que contiene los argumentos y todos los detalles de la primera puesta en escena de 200 (!) ballets, desde La Fille Mal Gardée (1789) hasta los ballets soviéticos de los años 30. Como aun faltaban algunos, Mr. Beaumont publicó tres *Supplement to Complete Book of Ballets*, en 1942, 1954 y 1955.

Sin embargo, el tema más interno en la teoría de la danza no es propiamente este significado social que pueda tener el ballet (hay quienes lo niegan, la discusión está abierta⁴¹) sino el estilo corporal y los patrones de movimiento en que se traduce, y la estética que está en juego en ambos.

Sea debido a su impronta machista o no, el asunto es que nadie duda de que la tradición del ballet puso un claro énfasis en las elevaciones, en los recursos técnicos para sugerir un cuerpo leve, aéreo, con movimientos muy claros, definidos hasta el último detalle, que exigen un alto nivel de entrenamiento y destreza. El estilo académico está comprometido con una estética de lo bello, en que lo bello es una cualidad formal y objetiva que tiene relación con el equilibrio, la armonía, la simetría, la elegancia, la perfección formal. Una idea en que lo bello está directamente relacionado con el control técnico del cuerpo, con el sometimiento técnico de la naturaleza. Es esta noción central la que explica por qué se puede llamar "clásico" a todo el ballet académico, a pesar de sus temáticas superficialmente románticas. Desde un punto de vista puramente interno, la tradición del ballet desde 1830 está plenamente imbuida del espíritu de la Ilustración y de sus prolongaciones en el triunfalismo científico y tecnológico. Para el arte de la danza como tal, a pesar de que las temáticas, la música o el entorno puedan despistar, lo esencial es esta asociación entre la belleza y el dominio técnico del cuerpo. Esa idea central, que es exactamente lo contrario del romanticismo en su concepto, define lo que el ballet tiene de "clásico".

Por cierto esta noción contiene una idea de corporalidad. Aquí el cuerpo debe acomodarse a las convenciones estéticas de la danza por muy forzadas que sean. Las maestras de ballet no se cansan de repetir que es necesario forzar el cuerpo "hasta que duela", y están absolutamente conscientes de que eso puede no ser natural⁴².

⁴¹ Además de *Rethinking the Sylph*, ya citado, se puede seguir esta discusión en los escritos de André Levinson, que es el defensor más clásico del estilo académico, y en los de Christy Adair, una de las críticas más agudas. Joan Acocella y Lynn Garafola han editado *André Levinson on Dance*, una selección de sus textos, en Wesleyan University Press, Londres, 1991. Tiene un valioso artículo introductorio que contribuye eficazmente a poner su radicalidad en un contexto histórico y estético. El texto clásico de Christy Adair es *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, New York University Press, Nueva York, 1992.

⁴² Sobre los extremos a los que se llega habitualmente en la formación de las bailarinas de ballet, y sus consecuencias para la salud, ver el texto de L. M. Vincent: *Pas de Death*, Saint Martin's Press, Nueva York, 1994. Está basado en el texto anterior, del mismo autor, pionero en el tema, y que motivó muchas investigaciones y discusiones sobre las oscuridades de la formación académica: *Competing with the Sylph: Dancers and the pursuit of the ideal body form*, Andrews & McMill Publishing Co., Kansas, 1979.

Lo natural es bello solo si está dominado técnicamente. Compárese como analogía el “clasicismo” perfectamente medido de los jardines franceses, en que los arbustos son podados hasta convertirlos en cubos o esferas, con el aparente descuido “romántico” de los jardines ingleses, donde incluso las flores silvestres pueden contribuir al conjunto.

Pero no se trata de cualquier sometimiento técnico. Se trata de lograr un cuerpo que sea una superficie *frontal, expuesta* (la primera posición), con un claro predominio de los *movimientos periféricos*, desde dentro hacia fuera. Una superficie *cerrada*, sin hoyos (“apriete las nalgas”, “cierre la boca”), que idealmente no intercambia fluidos con el medio (la respiración y la transpiración deben ser invisibles). Una superficie *dura*, que no sufre el impacto del entorno (el cansancio debe ser invisible, el peso debe hacerse invisible), que idealmente no es afectado por la gravedad (el esfuerzo contra la gravedad debe hacerse invisible), ni por el frío, el calor o el dolor eventual (“me lesioné y seguí bailando igual”). Esta dureza se traduce en un énfasis en la tensión y en la rigidez muscular, rigidez de la columna, tensión permanente de las partes. Y se traduce en un cuerpo *articulado*, en que hay una relación mecánica (no orgánica) entre el eje de la columna y la cabeza, brazos y piernas, que están conectados a él a través de bisagras⁴³.

De un cuerpo trabajado de esta manera no pueden sino surgir patrones de movimiento muy particulares. Se trata de movimientos *articulados*, con un modelo de articulación y secuencia mecánico (tendencia al flujo discontinuo), con predominio de la elevación y la frontalidad. Pero también de movimientos cerrados en el sentido de “completos”, sin ambigüedad, sin azar, en suma “limpios”⁴⁴. En estos patrones de movimiento los pasos y las posiciones (inicial, final) predominan sobre las secuencias y los movimientos continuos. La claridad se establece a través de un inicio, un paso a paso y un final, claramente delimitados.

Como conjunto esta es una corporalidad en que hay una clara diferencia entre el exterior visible y el interior, que debe hacerse invisible. Hay poco espacio para la expresividad, y ninguno para el exabrupto (“vaya a llorar afuera”). Las emociones son actuadas (nunca vividas *in situ*), y en general lo son a través de

⁴³ Es por la adhesión a estas convenciones estilísticas que los adeptos al estilo académico encuentran tan fascinante el relato breve del romántico alemán Heinrich von Kleist, *Sobre el Teatro de Marionetas* (1810). Para los que quieran entender la filosofía profunda del ballet es altamente recomendable leerlo (hay muchas ediciones en castellano) y reflexionar sobre las curiosas consideraciones que hacen sus personajes.

⁴⁴ Desde luego, lo que las metáforas fascistoideas en torno a lo “sano”, lo “higiénico” y lo “limpio” siempre quieren suprimir es la espontaneidad subjetiva.

mímica convencional, estereotipada. Hay, por cierto, un régimen de violencia sobre la espontaneidad, de disciplinamiento objetivista y disciplina sin muchas contemplaciones. Se espera del intérprete que obedezca órdenes, y solo en los papeles centrales de las grandes obras se les ofrece un cierto margen para la variación y la interpretación personal⁴⁵. Se trata, en buenas cuentas, de un dominio corporal que se traduce en la contención de la subjetividad.

A pesar de las reformas que se le atribuyen a Fokine, el estilo académico está centrado en la visualidad y el lucimiento. Y lo que se muestra en esa experiencia visual es un modelo corporal al que se le atribuyen los valores de la elegancia, la elevación (espiritual) y la belleza. Con eso queda establecida una clara diferencia entre una cierta corporalidad ideal y todas las otras, que resultan estigmatizadas de hecho y, con frecuencia, explícitamente. Ni los gordos, ni los torpes, ni los discapacitados, ni los raquíuticos, pueden aspirar seriamente al canon de lo elegante y lo bello. A lo largo del siglo XX este modelo de corporalidad, potenciado por los nuevos hábitos de nutrición, por el auge de la higiene y la salubridad pública, por el revolucionario aumento en la esperanza de vida, se ha extendido a las estrellas de cine, a los modelos, a la estética de la "buena presencia", creando todo un mundo de jerarquías y discriminación corporal ampliamente aceptado por el sentido común, y revestido por cierto de los ideologismos de "vida sana", "buenos modales" o incluso caminar o sentarse "correctamente"⁴⁶.

Insistiré en algunas de éstas y en otras características del estilo académico más adelante, comparándolo con el estilo moderno. Por ahora quiero redondear estas consideraciones comentando algunos de los significados que podrían tener esta forma de la corporalidad y sus patrones asociados de movimiento.

Por supuesto que se puede hacer una asociación entre este dominio técnico sobre la corporalidad y el dominio técnico sobre la naturaleza que promueve la cultura industrial. A los defensores del estilo académico, como André Levinson (1887-1933), no les pasó por alto tal relación. En uno de sus escritos reflexiona, después de hacer toda una apología de la quinta posición, "para disciplinar el cuerpo a esta función ideal, hacer una bailarina de una niña

⁴⁵ Es interesante en este punto constatar que todos los testimonios de los adeptos y balletómanos que he escuchado coinciden en exaltar las posibilidades de variación interpretativa de las primeras figuras, con toda clase de ejemplos, y coinciden a la vez en restar importancia, disculpar u omitir, la rigidez de la interpretación del resto del elenco.

⁴⁶ Un notable coreógrafo, progresista y de izquierda, me decía con tono de evidencia, criticando a una bailarina "¡pero si no sabe caminar!". Por supuesto la niña, de más de veinticinco años, había recorrido más de un cuarto de siglo con su andar desgarrado sin encontrar la menor dificultad para ir de una parte a otra, ni para interpretar intrincadas destrezas dancísticas.

graciosa, es necesario comenzar deshumanizándola, o más bien sobrepasar los hábitos de la vida ordinaria". "El bailarín consumado es un ser artificial, un instrumento de precisión y está forzado a someterse a ejercicios rigurosos diarios para evitar volver a su estado original puramente humano". Y también: "Así sucede que una meta elevada transforma sus esfuerzos mecánicos en un fenómeno estético. ¿Usted puede preguntarme si estoy sugiriendo que el bailarín es una máquina? ¡Ciertamente! —una máquina para manufacturar belleza"⁴⁷.

Desde las bombas atómicas y la cultura hippie la verdad es que ya no sentimos el mismo grado de admiración y maravilla por la ciencia y la técnica que sintieron muchos intelectuales en la primera mitad del siglo XX. Pero, aun considerando el contexto (pensemos en la admiración por la ciencia y la tecnología en los constructivistas rusos o en la Bauhaus), las afirmaciones de Levinson parecen algo excesivas. Después de todo no se trata de esculturas o edificios sino de cuerpos humanos. Creo, sin embargo, que hay que tomarlo muy en serio. El estilo académico en el siglo XX no es sino expresión de la estetización de la cultura industrial. Aquello que tiene las características de la producción industrial ha llegado a considerarse bello. Y entonces no debe ser misterioso que la revolución rusa, en su fase de furiosa industrialización estalinista, haya elevado este arte de los zares al carácter de arte de Estado, sostenido y promovido por el Estado, y presentado frecuentemente como uno de sus emblemas. Y, de la misma manera, no debe ser un misterio el apoyo con que ha contado por parte de todas las políticas culturales estatales en el mundo de influencia norteamericana y europea. Es un arte disciplinado, que muestra y enseña disciplina, contención, que nos aleja de la vulgaridad, del desborde y de la exaltación desmedida, tan propias de esa gente vulgar que son... los pobres.

Pero el reverso de estas políticas de Estado, que muy bien podrían ser resistidas por la población, es la extraordinaria aceptación masiva del arte del ballet, sobre todo en las capas medias, incluso en las "medias medias", no solo en las acomodadas. Y yo creo que esto es lo más interesante del ballet y de la cultura corporal que tiene asociada. Sostengo que la disciplina académica opera como modelo de la posibilidad de contención subjetiva. Un modelo de disciplina que, a través del dominio sobre el cuerpo, promete la posibilidad de un dominio sobre la subjetividad, acosada y angustiada por la crisis cultural, y la intensidad creciente de las exigencias cotidianas. El ballet es el modo estetizado de una

⁴⁷ Los textos provienen de 1925, y se pueden encontrar en la valiosa antología editada por Selma Jean Cohen: *Dance as a theater art, source readings in dance history from 1581 to the present*, Dance Horizons Book, 1992, p. 117.

amplia cultura corporal que está relacionada con las dietas, con la gimnasia, con la obsesión por la salud. Y es, para decirlo de algún modo, el polo reaccionario de esa cultura, puesto que de lo que se trata no es de desarrollar o enriquecer la subjetividad, que será el horizonte político y existencial de la danza moderna, sino de contenerla, de dominarla, de opacarla en el esfuerzo por mantener la disciplina corporal.

Las angustias de las capas medias conservadoras y los intereses de los Estados y de la industrialización coinciden. El coreógrafo hace de mediador, la catarsis se centra en el intérprete y todos, como en el chiste que conté más atrás, quedan extasiados: el público, el coreógrafo, los intérpretes, los mecenas, las clases dominantes.

8. Espacios para la danza

Antes de abordar la revolución en el arte de la danza que significó el estilo moderno, una manera en que se puede hacer un recuento de lo anterior, y agregar algunos contenidos que contribuyan a esclarecerlo desde otras perspectivas, es intercalar un paréntesis sobre los espacios escénicos característicos en que han ocurrido los momentos principales de la historia de la danza europea.

La Mascarada, o la *Masque*, ocurrieron en espacios muy grandes o abiertos, muy iluminados o con luz de día, sin cortinas, ni escenario, ni graderías. En general los participantes entraban a un espacio amplio saliendo desde el público, hacían algunas curvas en diseños de piso muy simples y salían en orden procesional para integrarse nuevamente al público. El espacio de la presentación no tenía límites fijos y estaba rodeado solo por un pequeño estrado para el monarca y la corte inmediata y, ocasionalmente, balcones corredores en un segundo piso. Esto hacía que los participantes y el público estuviesen a la misma altura, y que no hubiese ningún efecto ilusionista (o, en todo caso, efectos con tramoyas expuestas, visibles). La percepción de todo el evento era tridimensional en el sentido de que se extendía a lo largo y ancho del espacio escénico y podía ser captado desde más abajo o desde más arriba que los participantes directos. Esta tridimensionalidad es captada en los dibujos de la *Orchesographie* (1581) de Toinot Arbeau, que están diseñados como captados dentro de una esfera. Por supuesto a estas escenificaciones se asistía por invitación, en calidad de noble o cortesano, con un vestuario fastuoso dictado por el libreto, pero costeadado por los propios participantes. En un contexto no ilusionista, en estos eventos era más importante ser visto que ver algo.