

ISSN: 1576-7914

DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/cuadiecici201415297320>

## LA TÉCNICA DE LAS PASIONES DEL BALLET-PANTOMIMA: CONSTRUCCIÓN DE SABERES SOBRE LA DANZA DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

*The Ballet-Pantomime Technique of Passions:  
Constructing Knowledge of Dance during the 17<sup>th</sup>  
and 18<sup>th</sup> Centuries*

Juan Ignacio VALLEJOS<sup>1</sup>  
CONICET/IDAES-UNSAM (Argentina)  
[juanignaciovallejos@yahoo.com.ar](mailto:juanignaciovallejos@yahoo.com.ar)

Fecha de recepción: 6/10/2013

Fecha de aceptación definitiva: 23/05/2014

RESUMEN: El siguiente trabajo estudia los fundamentos de la técnica de danza característica del *ballet-pantomima* del siglo XVIII. En particular, explora los saberes desarrollados con respecto a la representación de pasiones y el gesto expresivo. Nuestra hipótesis propone la existencia de una correlación entre la reglamentación de la práctica teatral de la danza, en el siglo XVII, durante el reinado de Luis XIV y los discursos sobre el *cuerpo-danza* que han acompañado el apogeo del

1. El presente trabajo retoma una reflexión que hemos abordado en dos artículos anteriores, publicados en la revista *Eadem Utraque Europa*, acerca de la construcción de saberes sobre el *cuerpo-danza* –es decir sobre el cuerpo en situación de danza–, entre los siglos XVI y XVIII. Ver: VALLEJOS, Juan Ignacio, «Las Reglas del Ballet. El discurso de la Academia Real de Danza de París, (1661- 1725)». *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, año 1, n.º 2, Buenos Aires, 2006, pp. 89-123 y VALLEJOS, Juan Ignacio. «La Orquesografía de Thoinot Arbeau y la polémica de la danza en la Francia del siglo XVI». *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, año 3, n.º 4/5. Buenos Aires, 2007, pp. 165-190.

proyecto del *ballet-pantomima* entre 1760 y 1776. De este modo, demostraremos que el pasaje del *ballet barroco* al *ballet pantomima* representa un avance en la codificación del cuerpo, así como un desarrollo del marco estético que contiene la expresión teatral del bailarín.

*Palabras clave:* Ballet-pantomima; Ilustración; representación; Jean-Georges Noverre; danza; Europa.

ABSTRACT: This article examines the fundamentals of the *pantomime-ballet* dance technique, which was characteristic of the eighteenth century. In particular, it explores how knowledge developed with regard to the representation of passions and expressive gestures. Our hypothesis proposes the existence of a correlation between the regulation of the theatrical practice of dance in the seventeenth century, during the reign of Louis XIV, and the discourses on the dancing-body that accompanied the zenith of the *pantomime-ballet* project between 1760 and 1776. In this way, we show that the passage from *baroque ballet* to *pantomime-ballet* represents a breakthrough in body encoding as well as a development of the aesthetic framework for the theatrical expression of the dancer.

*Key words:* Pantomime Ballet; Enlightenment; Representation; Jean-Georges Noverre; Dance; Europe.

El *ballet pantomima*, característico del periodo de la Ilustración europea, ocupa un lugar particular en la historia de la danza teatral. Germaine Prudhommeau<sup>2</sup> afirma que el siglo XVIII marca el comienzo del ballet tal como lo conocemos hoy en día. El *ballet-pantomima* instaura una nueva técnica de danza, una técnica que es incluso considerada desde un punto de vista evolutivo como un primer paso hacia el modelo de la danza clásica actual. Fundamentalmente, el nuevo género agrega un componente expresivo a las cualidades técnicas características de la *belle danse* que es el estilo de danza noble del período barroco. Este componente expresivo supone la adquisición de una formación específica por parte del bailarín que es reconocida en la época como el *arte de la pantomima*. No obstante, como intentaremos demostrar a través de nuestro trabajo, las reglas que determinan la práctica de la danza teatral en el siglo XVIII, no son simplemente un eslabón más de una cadena evolutiva orientada hacia una supuesta perfección estética, sino que emergen como el producto de una construcción históricamente determinada, a su vez ligada a estrategias de control del *cuerpo-danza* precisas y reparables.

2. PRUDHOMMEAU, Germaine. *Histoire de la danse*. Paris: Éd. Amphora, 1989.

## 1. LA ACADEMIE ROYALE DE DANSE DE PARÍS

Una referencia institucional importante para los maestros del *ballet-pantomima* era la *Académie royale de danse* de París. Su creación, impulsada por Luis XIV, fue finalmente aprobada por el Parlamento el 30 de marzo de 1662 pero es muy poco lo que se conoce en cuanto a su funcionamiento concreto ya que las fuentes en ese sentido son muy escasas. El texto que determina su fundación, es decir, las *Lettres patentes du roy pour l'établissement de l'Académie royale de danse* (Los estatutos del rey para el establecimiento de la Academia Real de Danza), es portador de un discurso que, de una manera inédita, retoma un conjunto de ideas apologeticas acerca de la danza que fueron construidas históricamente. Las *apologías de la danza* constituyen al mismo tiempo una suerte de género literario, se llamaba así a los pequeños líbelos publicados como respuesta a los «tratados contra las danzas», mayoritariamente escritos por sacerdotes católicos o reformados. De esta manera el discurso de las *Lettres Patentes* se encuentra fuertemente influenciado por los argumentos esgrimidos durante las diferentes querellas morales sobre el ejercicio de la danza desde fines del siglo XVI hasta comienzos del siglo XVII.

Los *tratados contra la danza*<sup>3</sup> en el periodo moderno han sido objeto de estudio de algunos investigadores cuyos trabajos han analizado principalmente la especificidad de la danza como problema teológico en el ámbito religioso, católico y reformado<sup>4</sup>. Sin embargo, la tarea de evaluar hasta qué punto y de qué manera, la religión, y de un modo más preciso, la moral religiosa, ha podido influenciar o incluso determinar la construcción de discursos sobre la danza es un tema menos abordado. Es probable que la moral religiosa haya tenido una influencia importante para la época sobre la práctica y sobre la construcción de discursos sobre el *cuerpo-danza*. Las justificaciones frente a las críticas morales, expresadas por diferentes autores –como Thoinot Arbeau en su tratado la *Orchésographie* de 1588<sup>5</sup>,

3. En el artículo VALLEJOS, Juan Ignacio. *La Orquesografía... Op. cit.*, se ofrece un listado de los principales tratados contra la danza así como un análisis histórico de las diferentes polémicas.

4. Ver WÉRY, Anne. *La danse écartelée de la fin du Moyen Age à l'âge classique*. Paris: H. Champion, 1992; RUEL, Marianne. *Les chrétiens et la danse dans la France moderne: XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: H. Champion, 2006 y LOUISON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle. *Études sur la danse: de la Renaissance au siècle des Lumières*. Paris/Budapest/Torino: l'Harmattan, 2003.

5. ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie. Methode, et teorie en forme de discours et tablature pour apprendre a dancier, battre le tambour en toute sorte & diversité de batteries, Jouër du fifre & arigot, tirer des armes & escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la Jeunesse Affin d'Estre bien venue en toute Joyeuse compagnie & y monstrent sa dexterité & agilité de corps*. Langres: D. Guéniot Ed., 1988 [Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Langres: Impr. Jehan des Preyz, 1589]. Ver igualmente GUILCHER, Yves. «Les différentes lectures de l'Orchésographie de Thoinot Arbeau». *La Recherche en Danse*, n.º 1, juin 1982.

François De Lauze<sup>6</sup> o incluso John Weaver<sup>7</sup>— nos indican, al menos, la conciencia de una legitimidad puesta en duda.

Una de las ideas apologéticas retomadas por el discurso de las *Lettres Patentes* concierne la legitimación de la danza como un acto de honestidad y como un ejercicio útil para la formación del cuerpo. Paralelamente, en el documento real el ejercicio de la danza adquiere una nueva fuente de legitimación a través de su incorporación a la formación militar. En el siglo de las Luces, la danza forma parte de las artes académicas al lado de la equitación, la esgrima y el arte de nadar<sup>8</sup>. Según la *Encyclopédie* de Diderot, la práctica de la danza ofrece

«particulièrement l'avantage de poser le corps dans l'état d'équilibre le plus propre à la souplesse & la légèreté [...] [Et] ceux qui s'y sont appliqués, [exécuteront] avec beaucoup plus de facilité & de promptitude tous les mouvements de l'exercice militaire [particularmente la ventaja de colocar al cuerpo en un estado de equilibrio propenso a la flexibilidad y a la ligereza; [y de este modo] quienes se han esmerado en practicarla, ejecutarán con mucha mayor facilidad y celeridad todos los movimientos del ejercicio militar]»<sup>9</sup>.

Gracias a su cristalización institucional, las ideas apologéticas heredadas de los debates sobre la legitimidad de la práctica de la danza comienzan a formar parte de un ejercicio de control legal.

Según el historiador Mark Franko, con la creación de la *Académie royale de danse*, Luis XIV persigue un objetivo coherente con su estrategia de gobierno. El rey habría tenido plena conciencia del potencial ideológico de los espectáculos en general y de la danza en particular. Si leemos detenidamente, el discurso de las *Lettres Patentes* se señala la insuficiencia del desarrollo técnico como fundamento para la imposición de una regulación de la práctica. El rey declara directamente no disponer en su reino de bailarines suficientemente preparados para formar parte de sus espectáculos. Dice:

«[...] Nous en voyons peu dans nostre Cour & suite, capables & en estat d'entrer dans nos Ballets, & autres semblables divertissemens de Danse [Vemos pocos en nuestra corte y sus alrededores capaces y en condiciones de entrar a nuestros Ballets y a otros espectáculos de danza similares]»<sup>10</sup>.

6. LAUZE, François de. *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (S. I.), 1623.

7. WEAVER, John. *An essay towards an History of Dancing*. London: Jacob Tonson, 1712.

8. Ver *Encyclopédie méthodique. Arts academiques equitation, escrime, danse, et art de nager*. Paris: Chez Panckoucke, 1786.

9. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et, quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*. Paris: Briasson, 1751-1780, Tomo 5, p. 312.

10. Apéndice III. *Lettres Patentes* en FRANKO, Mark. *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*. Paris: Kargo & L'Éclat, 2005 [1993], pp. 221-222.

Sin embargo, según Franko este interés por la técnica esconde otro propósito. La creación de la *Académie royale de danse* habría tenido como objetivo principal la confiscación de la práctica del ballet a los nobles, sus potenciales adversarios. Se trató en efecto de quitarles de ese modo la posibilidad de expresarse ideológicamente a través de sus representaciones teatrales<sup>11</sup>. Desde ese momento, los nobles no pudieron representar ballets sin la supervisión real.

Si nos guiamos por el discurso que la instaure, el principal objetivo de la *Académie* fue el de restablecer y desarrollar la «perfección» del arte<sup>12</sup>. Sin embargo, su importancia ha sido frecuentemente relativizada en lo que se refiere a la historia de la técnica de la danza clásica. La historiadora Natalie Lecomte sostiene, por ejemplo, que lo que ha contribuido de manera decisiva a la construcción de una técnica oficial<sup>13</sup> ha sido la creación de la escuela de danza de la Ópera en 1713, en relación directa con el desarrollo del género de la *Ópera-ballet* que se impone a partir de 1697. El interés que podemos tener por la *Académie royale de danse* se debe menos a su funcionamiento efectivo que al acontecimiento que representa su creación. No obstante, el estatuto número IX de las *Lettres Patentes* estipula que deben ser los académicos quienes formen a los bailarines que participan en los espectáculos de la corte<sup>14</sup>. De este modo, podemos pensar que los miembros de la *Académie* pudieron haber tenido un poder considerable en lo relativo a la construcción de la identidad estética del ballet real.

Otro tema recurrente con respecto a la *Académie* es su injerencia en el desarrollo del sistema de escritura de la danza característico del siglo XVIII, conocido como la *Chorégraphie* [Coreografía], cuyo manual fue publicado por Raoul-Auger Feuillet en 1700<sup>15</sup>. Nathalie Lecomte señala la existencia de un artículo en el *Mercur de France*<sup>16</sup> que da cuenta de una sesión de deliberación de la *Académie royale de danse* de París del 10 de agosto de 1732 y sugiere que en el pasado esos debates debieron haber jugado un rol importante en la construcción del sistema de escritura. En pleno auge del *ballet-pantomima*, el maestro de ballet italiano Gasparo Angiolini también sugiere una relación entre la *Académie* y la invención

11. *Ibid.*, p. 144.

12. *Ibid.*, pp. 221-222.

13. LECOMTE, N. et ROUCHER, E. «Danse». En BENOIT, Marcelle (dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris: Fayard, 1992, p.201.

14. FRANKO, *La danse...*, *op. cit.*, p. 226. Ver igualmente France, Parlement de Paris [Acte. 1662-03-30. Paris]. *Arrêt du parlement pour l'enregistrement des Lettres patentes de mars 1661, portant établissement à Paris d'une Académie royale de danse*. S. l., n. d. y *Lettres patentes du roy pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris, vérifiées en parlement le 30 mars 1662*. Paris : Pierre le Petit, 1663.

15. FEUILLET, Raoul Auger. *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris: Chez l'auteur, 1700.

16. *Le Mercur de France*, septembre 1732. LECOMTE, Nathalie, «Académie royale de danse» en BENOIT, *op. cit.*, p. 3.

de la *Chorégraphie*<sup>17</sup>. Según su opinión, los académicos se habrían servido del sistema de notación para posibilitar el perfeccionamiento de la técnica durante la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, la relación entre la *Académie* y la invención de la *Chorégraphie* de Feuillet no es tan fácil de determinar. Algunos historiadores, como Claudia Jeschke, afirman de manera directa que uno de los objetivos de la *Académie* fue la creación de este sistema de notación<sup>18</sup> aunque esto no figure de manera expresa en el discurso de las *Lettres Patentes*<sup>19</sup>. En todo caso, queda claro que la notación de la danza así como la creación de la *Académie* se relacionan con un proceso de estandarización de la práctica artística que terminó por determinar lo que conocemos hoy en día como la técnica del ballet clásico.

En todo caso, la importancia de la *Académie* en su época no impidió que ciertos maestros de ballet expresaran una mirada crítica con respecto a su funcionamiento. En la primera edición de sus *Lettres sur la danse, et sur les ballets* [Cartas sobre la danza y los ballets], de 1760, Jean-Georges Noverre critica la inactividad de los académicos en el terreno intelectual o filosófico, reprochándoles el hecho de no haber publicado ninguna obra sobre la poética del arte<sup>20</sup>. Es una crítica que será cuestionada por el maestro italiano Gasparo Angiolini en su tratado de 1773, intitulado *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi* [Cartas al Señor Noverre sobre los Ballets Pantomima]. Según él, los miembros de la *Académie* no habrían publicado escritos sobre la poética porque habrían estado concentrados en desarrollar la parte *mecánica* de la danza, y no lo que él llama la parte *espiritual*<sup>21</sup>. Considerando que, según su opinión, la parte *mecánica* del arte siempre debe aprenderse con un maestro, la escritura de textos sobre este aspecto del ballet habría sido inútil. En suma, Angiolini atribuye a la *Académie* un rol determinante en lo que hace a la construcción de una técnica de danza desde el punto de vista *mecánico* o *material*. En este sentido, afirma que:

«...la danza materiale aveva i Pecours, i Beuchamps per maestri, ed aveva la coreografia per riprova de' principi che questi padri della danza avevano non già inventati, ma perfezionati sopra quelli portati in Francia dagli antichi italiani [la danza material tenía a Pécours y a Beuchamps como maestros, y tenía a la coreografía como confirmación de los principios que estos padres de la danza habían no inventado sino

17. ANGIOLINI, Gasparo. «Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi» in LOMBARDI, Carmela. *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli Sulla danza (1773-1785)*. Torino: Paravia/Scriptorium [1773], 1998, p. 70.

18. JESCHKE, Claudia. «From Ballet de Cour to Ballet en Action: The Transformation of Dance Aesthetics and Performance at the End of the Seventeenth and Beginning of the Eighteenth Centuries». *Theatre History Studies*, University of North Dakota Press, 1991, p. 116.

19. Sobre este tema ver GLON, Marie, «De la manière qu'on doit se prendre pour marcher par l'écriture» en *Analele Universitatii Bucuresti*, ANUL LVIII, Editura Universitatii din Bucuresti, 2009.

20. NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Aimé Delaroché, 1760, pp. 373-374.

21. ANGIOLINI. *Lettere, op. cit.*, p. 70.

perfeccionado a partir de los principios que fueron traídos a Francia por los antiguos maestros italianos)<sup>22</sup>.

En el extracto que acabamos de citar, Angiolini se refiere al funcionamiento de la *Académie royale de danse* en el siglo XVII. En ese sentido señala que los maestros Pécours y Beauchamps, miembros de dicha institución, habrían jugado un rol importante en el perfeccionamiento de los principios técnicos introducidos en Francia por los bailarines italianos. A modo de referencia Angiolini cita las páginas 267 y 268 de la obra del padre jesuita Claude-François Ménéstrier *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* [Los ballets antiguos y modernos según las reglas del teatro], publicada en 1682. En las páginas citadas, el padre jesuita describía los espectáculos del *Ballet comique de la Reyne* de 1581 compuestos por Baldassarino de Belgioioso, conocido en Francia como Balthazar de Beaujoyeux. A través de esta referencia, el maestro italiano establece una relación entre la técnica de danza desarrollada por la *Académie* y los primeros espectáculos de ballet representados en Francia en la corte de Catalina de Medici. La genealogía construida por el maestro italiano continúa de la siguiente manera:

La danza materiale adunque mancare non poteva di far de' rapidi e reali progressi, e Blondy, Duprée e Vestri ne hanno dato la prova. Voi stesso convenite di questo progresso nella vostra lettera XIII, ed i più rigidi, ma eruditi, non hanno che andare all'opera di Parigi per averne una prova convincente. Con questi fatti incontrastabili bisogna convenire che l'Accademia ha perfettamente corrisposto all'instituto ed alla intenzione dell'institutore... [La danza material no podía dejar de realizar progresos rápidos y reales, y Blondy, Duprée y Vestris nos han dado la prueba. Usted mismo [Noverre] reconoce este progreso en su carta número XIII, y los más exigentes, más eruditos, no tienen nada más que ir a la Opera de París para obtener una prueba convincente. Con estos hechos incontrastables hay que aceptar que la Academia ha respondido perfectamente a su fundación y a las intenciones de su fundador]<sup>23</sup>.

Según Angiolini, en su carta a Noverre, el perfeccionamiento de la técnica realizado por académicos del siglo XVII como Pécours o Beauchamps, ha hecho posible un desarrollo técnico que se expresa en las proezas de los bailarines de su época como Bondy, Dupré o Vestris. Angiolini afirma que los espectáculos de la Opera de Paris en el siglo XVIII expresan la culminación de un progreso técnico construido en el tiempo. De este modo, establece un recorrido histórico que une el *Ballet comique de la Reyne* de Baldassarino de Belgioioso y la creación de la *Académie royale de danse* de Luis XIV con lo que sería el esplendor de la técnica de la *belle danse* en el periodo de la Ilustración. Del mismo modo el maestro italiano establece una continuidad entre los principios de reglamentación del ejercicio de la danza, instaurados a partir de la creación de la *Académie*, y el ejercicio de

22. *Ibid.*, p. 70.

23. ANGIOLINI. *Lettere, op. cit.*, p. 70.

la danza teatral de su época. Para Angiolini así como para Noverre, el *ballet-pantomima* resulta de la combinación de una *técnica mecánica*, ligada a la *belle danse* y en ese sentido, a la *Académie royale de danse*, y una *técnica expresiva* ligada a la técnica de la pantomima que es fundamentalmente desarrollada por los compositores del género.

## 2. LA FUNCIÓN DEL GESTO

En su obra fundamental para el ballet de la segunda mitad del siglo XVIII, intitulada *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [La danza antigua y moderna o Tratado histórico de la danza] publicada en 1754, Louis de Cahusac realiza una defensa de la danza *en acción*, –es decir de la danza estructurada a partir de un eje narrativo y a la vez ligada a un componente expresivo–, frente a lo que él considera una repetición infinita de figuras mecánicas. En su argumentación, Cahusac explica la función del gesto, realizando una comparación entre la danza y la pintura. En ese sentido, afirma:

«La parole n'est pas plus expressive que le geste. La peinture qui retrace à nos yeux les images les plus fortes ou les plus riantes, ne les compose que des attitudes, du mouvement des bras, du jeu des traits du visage, qui sont les parties dont la danse est composée comme elle [La palabra no es más expresiva que el gesto. La pintura que ofrece ante nuestros ojos las imágenes más fuertes o las más risibles, las realiza sólo con la representación de actitudes, movimientos de brazos, expresiones del rostro, que son los elementos que también componen la danza]»<sup>24</sup>.

En general, los argumentos que defienden la capacidad del ballet a ser considerado un arte imitativo, es decir capaz de representar la *mimesis*, durante la segunda mitad del siglo XVIII resaltan la función expresiva del gesto. La comparación con la pintura va en ese sentido; se trata de resaltar la primacía de la expresión.

Para Noverre, por su parte, la reflexión sobre la función del gesto en la interpretación en danza da lugar a un análisis de la figura del bailarín-actor. El pensamiento del maestro francés persigue fines prácticos, él no reflexiona sobre el gesto como abstracción sino que lo concibe en relación directa con su ejecución. Según su opinión, el bailarín es portador de una especie de transparencia animada por la fuerza de las pasiones:

C'est comme vous le savez, Monsieur, sur le visage de l'homme que les passions s'impriment, que les mouvements & les affections de l'ame se déploient & que la calme, l'agitation, le plaisir, la douleur, la crainte & l'espérance se peignent tour-à-

24. CAHUSAC, Louis de. *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Edition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti. Paris: Editions Desjonquères-Centre National de la Danse, 2004 [1754], p. 229.



tour [...] Tous nos mouvements sont purement automatiques & ne signifient rien, [...] si [la passion] ne les anime et ne les vivifie [Como usted sabe, señor, es sobre el rostro del hombre que se imprimen las pasiones, que se despliegan los movimientos y las afecciones del alma y que la calma, la agitación, el placer, el dolor, el temor y la esperanza se expresan uno tras otro. Todos nuestros movimientos son puramente automáticos y no significan nada si la pasión no los anima y les da vida]<sup>25</sup>.

Noverre propone la existencia de un cuerpo neutro que actúa a través de la voluntad interna de las pasiones. En consecuencia, la irreductibilidad de las pasiones es sinónimo de verosimilitud en la interpretación. Según él

«les passions sont les ressorts qui font jouer la machine : quels que soient les mouvements qui en résultent, ils ne peuvent manquer d'être vrais [las pasiones son los resortes que hacen funcionar la máquina: cualquiera sean los movimientos que resulten, no pueden dejar de ser verdaderos]<sup>26</sup>.

Asimismo, Noverre resalta, al igual que Cahusac, la superioridad del gesto con respecto a la palabra en lo referido a la precisión y a la rapidez de la expresión:

«Cette expression est cent fois plus animée, plus vive & plus précise que celle qui résulte du discours le plus véhément! Il faut un temps pour articuler sa pensée, il n'en faut point à la physionomie pour la rendre avec énergie [¡Dicha expresión es cien veces más animada, más viva y más precisa que la que resulta del discurso más vehemente! Hace falta tiempo para articular un pensamiento, tiempo que la fisonomía no necesita para expresarlo enérgicamente]<sup>27</sup>.

Para él, al menos en 1760, la pantomima constituida a partir del gesto expresivo puede constituir un lenguaje universal. Su experimentación teatral alrededor de la potencialidad del gesto lo conduce a reflexionar sobre la interioridad del bailarín. Los textos presentes en sus programas de ballet describen la vivencia interna de los personajes y sugieren mecanismos a través de los cuales la pasión es traducida en expresión. La forma en que Noverre concibe los mecanismos interpretativos del bailarín se relaciona implícitamente con el libro *Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine publicado en 1749, el cual en términos de técnica teatral constituye la antítesis del *Paradoxe du comédien* de Diderot que por otra parte es publicado recién en el siglo XIX<sup>28</sup>. La valorización de la gesticulación del rostro como herramienta interpretativa conduce por otra parte a un abandono de la utilización de máscaras que es típico del *ballet-pantomima*<sup>29</sup>. Este abandono re-

25. NOVERRE. *Op. cit.*, pp. 195-196.

26. *Ibid.*, p. 266.

27. *Ibid.*, p. 195.

28. RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre. *Le Comédien*, Paris, Vincent fils, 1749. Ver DIDEROT, Denis. *Entretiens sur le fils naturel, De la poésie dramatique et Paradoxe sur le comédien*. Paris: Ed. Flammarion, 2005.

29. NOVERRE. *Op. cit.*, pp. 196-197.

presenta la incorporación de toda una dimensión expresiva nueva para la escena de ballet, la cual supone, al mismo tiempo, el desarrollo de una técnica específica.

De manera similar, el filósofo de la Ilustración Louis de Cahusac sostiene que la danza teatral es superior a la poesía debido a que:

«le geste est plus précis que le discours. Il faut plusieurs mots, pour exprimer une pensée : un seul mouvement peut peindre plusieurs pensées, et quelquefois *la plus forte situation* [...] Une bonne pièce de théâtre en danse doit être un extrait serré d'une excellente pièce dramatique écrite [el gesto es más preciso que el discurso. Hacen falta muchas palabras para expresar un pensamiento y un solo movimiento puede retratar muchos pensamientos e incluso la más fuerte *situación*. Una buena pieza de teatro en danza debe ser una síntesis apretada de una excelente pieza dramática escrita]<sup>30</sup>».

Para Cahusac, existe un elemento que hace posible la representación de tragedias y de comedias en danza, el cual puede ser concebido como la capacidad de abstraer lo que él mismo define como *situación teatral*. La danza y la pintura retratan situaciones que deben ser comprendidas como «tableaux vivants» [pinturas vivientes]. Según el *Dictionnaire de l'Académie Française* [Diccionario de la Academia Francesa] de 1762, una «situación» representa, en principio, un «estado» o una «disposición del alma». Sin embargo, «en parlant des pièces de Théâtre. Il signifie, des changements subits qui surviennent dans l'état des personnages [hablando de piezas de Teatro, significa el arribo de un cambio súbito en el estado de los personajes]<sup>31</sup>». La «situación teatral» constituye, de este modo, una herramienta poética que busca atraer la atención del espectador y producir un efecto en el público. Es en este sentido que, según Cahusac, un ballet debe ser un resumen de las «situaciones» que componen una pieza dramática. Una afirmación que nos lleva a pensar que el tema en cuestión es indirectamente el *efecto teatral*. Según el teórico, la pintura ofrece un solo momento mientras que la danza ofrece una sucesión de momentos siempre vivos, siempre expresivos. La situación «n'est qu'imité dans la peinture. Il est toujours réel dans la danse [es solo imitada en la pintura mientras que en la danza es real]<sup>32</sup>». De este modo, la teoría del *ballet-pantomima* se apropia del lenguaje pictórico. Es a partir de la pintura que se piensa la representación en escena de la «situación teatral» pero esta comparación con la pintura sirve fundamentalmente para demostrar la superioridad del ballet, ya que aquello que es solo «imitado» por la pintura deviene «real» en escena. La danza pantomímica es definida como una *pintura real* gracias a la presencia concreta del cuerpo del bailarín en escena. Es la inmediatez de esta presencia lo que debe producir en el espectador un *efecto* muy superior al de la pintura en términos de intensidad.

30. CAHUSAC. *Op. cit.*, p. 234, las itálicas han sido agregadas.

31. *Nouveau Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*. Quatrième édition. Paris: Chez Brunet (Veuve de Bernard), 1762.

32. CAHUSAC. *Op. cit.*, p. 229.

Es en este punto en que la centralidad del cuerpo comienza a ser visible, y la figura del bailarín se revela como un eje articulador de la mecánica de representación del *ballet-pantomima*. De este modo, la idea de *máquina* como metáfora aplicada tanto al bailarín como a los ballets constituye una de las claves para la interpretación del discurso de Noverre. En su trabajo la palabra adquiere una significación compleja que hace que su utilización varíe considerablemente. Al momento de teorizar sobre una nueva definición del arte de la danza, el maestro francés afirma:

Le Ballet est une espèce de *machine*, plus ou moins compliquée [...] Ces liaisons & ces suites de figures ; ces mouvements qui se succèdent dans des sens contraires ; ce mélange d'enchaînements ; cet ensemble & cette harmonie qui règnent dans les temps, & dans les développements ; tout ne vous peint-il pas l'image d'une machine ingénieusement construite ? [El ballet es una especie de máquina mas o menos complicada, esas ligazones y esas continuidades en las figuras; esos movimientos que se suceden en sentido contrario; esa mezcla de encadenamientos; ese conjunto y esa armonía que reinan en el tiempo y en los desarrollos; ese todo no da la sensación de ser una máquina ingeniosamente construida?]<sup>33</sup>.

La máquina en el caso del ballet representa una expresión de la armonía, evoca la manera en la cual el compositor arregla las figuras y la disposición de los figurantes sobre la escena. Sin embargo, el mismo concepto aplicado al bailarín da un resultado completamente diferente. Noverre afirma:

[...] La danse de nos jours est belle [...] Je conviendrai que l'exécution mécanique de cet Art est portée à un degré de perfection qui ne laisse rien à désirer. [...] Les pas, l'aisance & le brillant de leur enchaînement, *l'aplomb*, la fermeté, la vitesse, la légèreté, la précision, les opposition des bras avec les jambes, voilà ce que j'appelle le mécanisme de la Danse [...] j'applaudis alors à l'adresse, j'admire l'homme machine, je rends justice à sa force, à son agilité ; mais il ne me fait éprouver aucune agitation [la danza de hoy en día es bella. Aceptaría decir que la ejecución mecánica de este Arte ha sido llevada a un grado de perfección que no deja nada que desear. Los pasos, la soltura y el brillo de sus encadenamientos, el aplomo, la firmeza, la rapidez, la levedad, la precisión, las oposiciones de los brazos con las piernas, es esto lo que yo llamo el mecanismo de la Danza. Aplaudo entonces la habilidad, admiro al hombre-máquina, reconozco su fuerza, su agilidad pero él no me hace experimentar ninguna agitación]<sup>34</sup>.

En este párrafo, el maestro francés afirma la distinción analítica entre la parte *material* y la parte *espiritual* de la danza, –a la cual aludimos a través de la crítica de Gasparo Angiolini al comienzo de este artículo–, para definir el carácter híbrido del proyecto estético del *ballet-pantomima*. Noverre admira al «hombre máquina»,

33. NOVERRE. *Op. cit.*, p. 64.

34. *Ibid.*, pp. 27-28.

es decir que admira las proezas técnicas ejecutadas por los bailarines entrenados en la *belle danse* directamente relacionada con la *Académie royale de danse* de París. No obstante, señala la necesidad de incorporar una nueva dimensión. Su argumento, que expresa en sí una crítica de la estética barroca, da cuenta al mismo tiempo de una nueva experiencia sensible frente a la obra de arte en danza. El bailarín debe ser capaz de emocionar a su espectador.

En este sentido, podemos afirmar que el éxito del *ballet pantomima* se relaciona con una modificación del mecanismo de representación espectacular. La revolución estética da cuenta de una revolución en la mirada del espectador y en la manera en la cual el arte es percibido. Se trata de una hegemonía del *efecto*. La valoración del arte a partir del *efecto* que produce sobre el espectador moviliza todo un conjunto de saberes sobre el cuerpo, los sentimientos, las emociones, y las pasiones. La particularidad del nuevo enfoque se define a partir del entrelazamiento de tres conceptos: sentimiento, emoción y pasión. Si nos guiamos por las definiciones de los diccionarios de la época, esto expresa la unificación de una vivencia afectiva interna (sentimiento), de una alteración tangible del cuerpo (emoción) y de una capacidad de recibir una influencia externa, que puede ser traducida en un sentimiento interno, abstracto (pasión). El hecho de que una obra sea capaz de «emocionar» al espectador es considerado como una prueba de su aptitud a «imitar la naturaleza», es decir a lograr la *mimesis*. En este sentido, el *efecto* teatral constituye una fuente de legitimidad para el arte de la danza que impone la formación de un *nuevo bailarín*.

### 3. EL NUEVO BAILARÍN

El *ballet-pantomima* nos coloca frente a la emergencia de una nueva técnica expresiva que implica el desarrollo de un saber específico sobre las pasiones y sobre los gestos corporales que las expresan. Un texto que resume este conocimiento es el artículo *pasiones* –en lo referido al arte de la pintura– escrito por Louis de Jaucourt para el duodécimo tomo de la *Encyclopédie*, publicado en 1765. El autor describe, al igual que Noverre, una neutralidad del cuerpo que lo incita a exhibir el movimiento del alma en el momento en el cual es afectada por una pasión<sup>35</sup>. Jaucourt señala los tratados de Watelet<sup>36</sup> y Le Brun<sup>37</sup> como referencia para sus reflexiones sobre el rol de las pasiones en la pintura. Comienza su artículo con una descripción minuciosa de las manifestaciones del cuerpo y del rostro que expresan diferentes pasiones como «la preocupación», «la pena» o «la satisfacción». En la última parte, propone un recorrido sobre los diferentes matices experimen-

35. *Encyclopédie. Op. cit.*, XII, p. 150.

36. WATELET, Claude-Henri. *L'art de peindre, poème avec des Réflexions sur les différentes parties de la peinture*. Paris: Chez H.-L. Guérin et L.-F. Delatour, 1760.

37. LE BRUN, Charles. *Expression des passions de l'Âme*. Paris: Jean Audran, 1727.

tados por el alma. Así emprende una nueva descripción, esta vez señalando los efectos tanto externos como internos. En el caso del orden de sentimientos que originan «la irresolución», «la timidez» o «el miedo», señala que «les effets intérieurs de cette passion sont l'avisement de l'âme, sa honte & l'égarment de l'esprit [los efectos internos de esta pasión son el envilecimiento del alma, su vergüenza y la perdición del espíritu]<sup>38</sup>. Del mismo modo, señala como efectos internos de la «fuerza», el «coraje», la «resolución» o la «osadía»: «la seguridad, la satisfacción y la generosidad»<sup>39</sup>. Entonces, a partir de esta puesta en relación de órdenes externos e internos del cuerpo, Jaucourt explora una suerte de proto-psicología del alma. Estudia las dinámicas que determinan los encadenamientos de estados emocionales. El objetivo es claramente el control de las pasiones. En este sentido afirma que

«les plus grands ennemis que les passions ont à combattre, ce sont les passions elles-mêmes : elles sont opposées, & se détruisent les unes les autres [...] Il faut donc étudier les causes & les effets des passions dans le cœur pour être en état de les manier avec toute la force nécessaire [el más grande enemigo que las pasiones deben combatir son las mismas pasiones: ellas se oponen y se destruyen las unas a las otras. Hace falta estudiar las causas y los efectos de las pasiones en el corazón para poder manipularlas con toda la fuerza necesaria]»<sup>40</sup>.

La reflexión de Jaucourt se basa en la teoría de los llamados «espíritus animales», que supone una correlación entre la circulación de fluidos en el organismo y la existencia de un estado emocional. Aplicada al trabajo interpretativo del bailarín-actor, esta teoría posibilita una forma de autocontrol. La representación de pasiones demanda al actor un estudio y un dominio de su propia interioridad. El cuerpo poseído por diferentes pasiones es como el campo de batalla de una lucha interna. Una reflexión similar es hecha por Descartes en su tratado sobre *Les passions de l'âme* [Las pasiones del alma]<sup>41</sup> de 1649. El filósofo realiza allí una descripción de las pasiones y explora las diferentes maneras de dominarlas. Según la historiadora de la danza Sarah McCleave<sup>42</sup>, la descripción hecha por Descartes es retomada por el padre Ménestrier en su tratado de 1681, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* [Los ballets antiguos y modernos según las reglas del teatro], y por Le Brun<sup>43</sup> en su conferencia publicada en 1698. El tratado de Ménestrier trata de manera anticipada temas que serán fundamentales para el *ballet-pantomima*, el padre jesuita afirma allí que el arte de la danza debe imitar

38. *Encyclopédie*. Op. cit., XII, p. 152.

39. *Ibid.*, p. 152.

40. *Ibid.*, p. 148b.

41. DESCARTES, René. *Les Passions de l'âme*. Paris: H. Legras, 1649.

42. MCCLEAVE, Sarah. «Marie Sallé and the Development of the Ballet en action». *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, Vol. 3 (2007-8), p. 5.

43. LE BRUN, Charles. *Conférence de M. Le Brun, ... sur l'expression générale et particulière...* Amsterdam/Paris: J.-L. de Lorme/E. Picart, 1698.

no solamente las acciones de los hombres sino también las pasiones y las costumbres<sup>44</sup>. El mecanismo de imitación descrito por Ménestrier se asemeja al que introducen los maestros de ballet del siglo XVIII y

«est fondé sur les impressions que l'âme fait naturellement sur le corps, & sur le jugement que nous faisons des mœurs & des inclinations des personnes sur ces mouvemens extérieurs [se funda en las impresiones que el alma produce naturalmente en el cuerpo, y en la forma en la cual juzgamos las costumbres y las inclinaciones de las personas según sus movimientos externos]<sup>45</sup>.

La expresión de las «afecciones del alma» representa para Ménestrier la obra maestra del arte de la danza ya que demanda un conocimiento perfecto de la naturaleza<sup>46</sup>. En este sentido, el autor realiza una descripción de los movimientos que representan diferentes afecciones como por ejemplo el *amor*. Dice:

«L'amour demande des empressemens, & des tendresses, un visage doux et serein, qui se trouble néanmoins quelquefois, & qui prend autant des formes, qu'il y a des mouvemens du cœur capables de l'altérer [El amor requiere complacencia y ternura, un rostro suave y sereno, que sin embargo a veces se perturba, y que asume tantas formas como las que expresan los movimientos del corazón que son capaces de alterarlo]<sup>47</sup>.

La descripción de Ménestrier se refiere a movimientos propios de la representación escénica. El autor da indicaciones precisas para la interpretación de los bailarines. Con respecto a *la cólera* y *el temor* afirma:

La Colere est fougueuse, elle s'emporte, elle n'a rien de réglé, tous ses mouvemens sont violens, & pour exprimer cette passion les pas doivent estre precipitez avec des chutes & des cadences inégales. Il faut battre du pied, aller par élanchemens, méner de la teste & des yeux, & de la main et jeter des regards farouches et furieux. La Crainte a des pas lents dans les approches, & precipitez dans les retraites, une demarche tremblante & suspendüe, une vûe égarée & les bras embarrassez. Ceux qui sont affligez baissent la teste, croisent les bras & sont comme ensevelis dans la tristesse [la cólera es fogosa, se deja llevar, no tiene nada pautado, todos sus movimientos son violentos, y para expresar esta pasión los pasos deben ser precipitados con caídas y cadencias desiguales. Hay que golpear con el pie, dar puntadas, amenazar con la cabeza, con los ojos y con la mano, y arrojar miradas ariscas y furiosas. El temor tiene pasos lentos cuando se aproxima y precipitados cuando retrocede, una marcha temblorosa y suspendida, una mirada extraviada y los brazos ocupados.

44. MENESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682, p. 160. Sobre este tema ver igualmente JESCHKE. *Op. cit.*, p. 113.

45. *Ibid.*, p. 160.

46. *Ibid.*, p. 161.

47. *Ibid.*, p. 161.

Quienes están afligidos bajan la cabeza, cruzan los brazos y están como sepultados en la tristeza] <sup>48</sup>.

Claudia Jeschke sostiene que el pasaje del *ballet barroco* al *ballet-pantomima* se relaciona con la valorización de la representación de pasiones por parte de teóricos como Ménestrier a finales del siglo XVII<sup>49</sup>. En este sentido, el trabajo de uno de los primeros compositores del nuevo género, el inglés John Weaver, establece una mecánica de representación para sus ballets que de algún modo pone en práctica los principios del padre Ménestrier. En el programa de su ballet *The Loves of Mars and Venus*<sup>50</sup>, de 1717, el maestro inglés trata de establecer una suerte de código de comunicación gestual entre el bailarín y el espectador. En el texto del programa de ballet, que era puesto a disposición del público antes de la función, Weaver realiza una advertencia a los espectadores.

This last Dance being altogether of the Pantomimic kind; it is necessary that the Spectator should know some of the most particular Gestures made use of therein; and what Passions, or Affections, they discover; represent; or express [Siendo esta última danza del estilo pantomímico, es necesario que el espectador conozca algunos de los gestos que allí son utilizados, y qué pasiones o afecciones los mismos revelan, representan o expresan]<sup>51</sup>.

Una vez realizada esta afirmación Weaver reproduce de manera concisa una suerte de glosario de pasiones y de afectos, junto a las acciones corporales que supuestamente los expresan. A saber:

ADMIRATION. *Admiration* is discover'd by the raising up of the right Hand, the Palm turn'd upwards, the Fingers clos'd ; and in one Motion the Wrist turn'd round and Fingers spread ; the Body reclining, and Eyes fix'd on the Object ; but when it rises to ASTONISHMENT. Both Hands are thrown up towards the Skies ; the Eyes also lifted up, and the Body cast backwards [*Admiración*: La admiración se expresa levantando la mano derecha, la palma hacia arriba con los dedos cerrados, y en un movimiento a través del cual el puño se dobla y los dedos se abren, el cuerpo está inclinado y los ojos están fijos en el objeto; pero cuando la emoción se eleva hasta el *Asombro*, las dos manos son arrojadas hacia el cielo, los ojos se elevan también y el cuerpo se hecha hacia atrás]<sup>52</sup>.

48. *Ibid.*, pp. 161-162.

49. Ver JESCHKE. *Op. cit.*, p. 115.

50. WEAVER, John. *The Loves of Mars and Venus*. London: Printed for W. Mears at the Lamb, and J. Browne at the Black-Swan, without Temple-Bar, 1717.

51. «The Loves of Mars and Venus». En RALPH, Richard. *The life and works of John Weaver, An account of his life, writings and theatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*. London: Dance Books, 1985, p. 752.

52. *Ibid.*, p. 754.

La descripción, en un registro similar al de Ménestrier, expresa no solamente los gestos corporales que se supone representan la admiración, sino también la sucesión de movimientos que llevan de la *admiración* al *asombro*. El glosario propuesto por Weaver, –que ocupa tres páginas de su programa–, comprende, entre otras, la descripción de los *Celos*, la *Impaciencia*, la *Indignación* y la *Coquetería*. Según el análisis de Richard Ralph<sup>53</sup>, Weaver sigue en su explicación las teorías de Giovanni Paolo Lomazzo<sup>54</sup> relacionadas con la representación de las pasiones y de las afecciones en la pintura. Según esta teoría las afecciones del espíritu se reflejan en el cuerpo de manera automática, es decir que cada movimiento del cuerpo y del rostro representa la manifestación externa de una pulsión emocional interna. Por esta razón, a los ojos de Weaver, un buen actor pantomímico debía ser un observador minucioso del cuerpo humano si quería triunfar en su uso del discurso corporal.

Existe un segundo pasaje, señalado esta vez por Sarah McCleave, entre la dinámica de representación característica de los ballets de Weaver, que sigue el modelo de Ménestrier, y la de Noverre. Los primeros postulan la utilización de gestos codificados mientras que Noverre inaugura una nueva «escuela» basada en el método de no indicar a los bailarines cómo deben representar gestualmente los estados emocionales sino incentivarlos a *sentir* las pasiones para poder transmitirlos al público<sup>55</sup>. Según McCleave, la técnica de Ménestrier puede caracterizarse como una *imitación* de las pasiones mientras que la de Noverre *sigue la naturaleza*<sup>56</sup>. La historiadora establece así una diferencia entre los *racionalistas* como Weaver y Ménestrier, y los *sentimentalistas* como Noverre<sup>57</sup>. Por otra parte, esta manera de concebir la expresión de pasiones en danza característica del pensamiento de Noverre no pasó desapercibida en su época y fue fuertemente criticada por Angiolini en 1773.

E guardimi il cielo di mai fare, né mai accettare la strana interrogazione, che Voi fate nella vostra seconda lettera, dicendo: 'Peut-on d'ailleurs donner des préceptes fixes pour l'action pantomime ! les gestes ne sont-ils pas l'ouvrage de l'âme, et les interpètes fidèles de ses mouvements !' [...] Voi certamente non ignorate che la santa morale, quella morale di tutti i tempi e di tutti i luoghi, ci ha servito sempre di freno, e a forza di precetti ha sistemato i nostri affetti e le nostre passioni, sopra delle quali riposa la pubblica tranquillità e l'ordine totale di ogni nazione. Le arti in questo senso altro non sono che l'unione delle scoperte umane messe in precetti, e l'universo intero per via di precetti fissi si muove e si sostiene. Se dunque tutto è precetto e sistema nelle arti, non sarebbe ridicolo che i soli gesti che servono di linguaggio

53. *Ibid.*, p. 735.

54. LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura*. Milano: P. G. Pontio, 1585.

55. MCCLEAVE. *Op. cit.*, p. 6.

56. *Ibid.*, p. 6.

57. *Ibid.*, p. 9.



all'arte pantomima fossero i soli esenti e incompatibili coll'ordine e co' preceetti? [Que el cielo me guarde de realizar ni de aceptar la extraña proposición que usted realiza en su segunda carta, diciendo: 'Se puede, por otra parte, dar preceptos fijos para la acción pantomima! ¡Los gestos no son acaso obra del alma, y los intérpretes fieles de sus movimientos!' [...] Usted no ignora seguramente que la santa moral, esta moral de todos los tiempos y de todos los lugares, ha servido siempre como freno, y con la fuerza de sus preceptos, ha sistematizado nuestros afectos y nuestras pasiones, sobre las cuales reposa la tranquilidad pública y el orden general de todas las naciones. Las artes en ese sentido no son otra cosa que la unión de los descubrimientos humanos transformados en preceptos, y el universo entero se mueve y se sostiene a través de estos preceptos fijos. Entonces, ¿si todo es precepto y sistema en las artes, no será ridículo que solamente los gestos que sirven de lenguaje al arte pantomima sean los únicos exentos e incompatibles con el orden y con los preceptos?]<sup>58</sup>.

La crítica de Angiolini a la técnica *sentimental* de Noverre traslada la discusión a un terreno social y político. Sus afirmaciones con respecto a la «moral» y a la «sistematización de los afectos» expresan una lógica similar a la de la teoría de Norbert Elias *Sobre el proceso civilizatorio* y los mecanismos de *auto-coacción* a los cuales está unido<sup>59</sup>. Angiolini indica, al mismo tiempo, cual sería el rol del arte en la sociedad, a saber, el de ser una expresión de los «preceptos» que regulan el orden social. En este sentido, la crítica del maestro italiano con respecto a las ideas de Noverre es de orden político-social y se refiere a la influencia de los espectáculos en la gobernabilidad de la sociedad desde un punto de vista simbólico.

En su tratado de 1733, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*<sup>60</sup>, Jean-Baptiste Dubos da cuenta de una discusión similar en el terreno de la declamación. Dubos dedica la tercera parte de su obra a la poesía lírica y expresa allí sus ideas con respecto a la pantomima antigua y a la danza. El autor propone una diferenciación entre «gestos naturales» y «gestos de institución», los primeros asociados a la expresión de los afectos toman su significación de la «naturaleza», mientras que los segundos son construidos de una manera artificial<sup>61</sup>. Los «gestos de institución» representan para él una reglamentación indispensable para la representación pantomima. Pero en el caso de la declamación, que aborda al final de su obra, las reglas establecidas para la interpretación se encuentran relacionadas con la idea de «assujettissement» [sujeción]. Para Dubos «tous les arts ne sont autre chose que des methodes réglées sur de certains principes [todas las artes no son otra cosa que métodos reglamentados sobre ciertos principios]» formados a partir de la observación de la naturaleza<sup>62</sup>. El autor aborda una reflexión sobre las ventajas y los

58. ANGIOLINI. *Lettere. Op. cit.*, pp. 81-82.

59. ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Paris: Flammarion, 2008.

60. DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris: P.-J. Mariette, 1733.

61. DUBOS. *Réflexions... Op. cit.* Troisième partie, p. 222.

62. *Ibid.*, p. 312.

inconvenientes de la «declamación compuesta», es decir, «escrita en notas», frente a una «declamación arbitraria»<sup>63</sup>. Dubos justifica su preferencia por una «declamación compuesta» con dos argumentos principales. El primero concierne el «fuego» y el «entusiasmo» del intérprete. Para algunos, una declamación anotada volvería la interpretación «fría» y pondría al mismo nivel al actor talentoso y al actor mediocre. Frente a esta objeción, el autor responde que en la Antigüedad:

«Le compositeur de déclamation le plus exact et le plus intelligent laissoit encore lieu aux bons acteurs de mettre leurs talens en évidence, et de faire sentir, non-seulement dans le geste, mais encore dans la prononciation, leur supériorité sur les acteurs médiocres [El compositor de declamación más exacto y más inteligente daba lugar a los buenos actores para que pongan en evidencia sus talentos y hagan sentir, no solamente en el gesto, sino también en la pronunciación, su superioridad por sobre los actores mediocres]<sup>64</sup>».

Podemos observar, de este modo, a través de la reflexión de Dubos, un primer punto de tensión entre la *regulación* y la *expresión* individual del intérprete. La segunda crítica se refiere al *efecto* teatral. El autor afirma:

Enfin l'assujettissement à suivre une déclamation écrite en notes ne rendoit pas les acteurs de l'antiquité, des acteurs froids et par conséquent incapables de toucher le spectateur. En premier lieu, comme les acteurs qui recitent des opera ne laissent pas d'être touchés eux-mêmes en recitant, comme l'assujettissement où ils sont de suivre la note et la mesure ne les empêche point de s'animer, et par conséquent de déclamer avec une action aisée et naturelle, de même l'assujettissement à suivre une déclamation notée dans laquelle étoient les acteurs des anciens, n'empêchoit pas ces acteurs de se mettre à la place du personnage qu'ils representoient [En fin, la sujeción a una declamación escrita en notas no transformaba a los actores de la antigüedad en actores fríos y por consiguiente incapaces de emocionar al espectador. En primer lugar, del mismo modo en que los actores que recitan operas no dejan de conmoverse ellos mismos al recitar, y que la sujeción a la cual son sometidos de seguir la nota y el tempo no les impide animarse, y como consecuencia declamar de manera suelta y natural, de la misma manera la sujeción a seguir una declamación anotada en la cual se encontraban los actores antiguos, no les impedía ponerse en el lugar del personaje que representaban]<sup>65</sup>.

El efecto teatral es producido únicamente por el *entusiasmo* del actor, es decir, el mecanismo por el cual el actor «se pone en el lugar del personaje que representa». Dubos sostiene que la *sujeción* no le impide al actor entrar en un estado de identificación con su personaje y conmover al público. Sin embargo, la justificación nos presenta un segundo punto de tensión entre *reglamentación* y *efecto* teatral. La *sujeción* del actor a las reglas de una declamación anotada implica a fin

63. *Ibid.*, pp. 309-310.

64. *Ibid.*, p. 316.

65. *Ibid.*, p. 319.

de cuentas la instauración de un marco de conducta que supone una especie de desborde de sí mismo. Debe poder llegar a un estado de entusiasmo respetando al mismo tiempo las reglas de la interpretación. El discurso de Dubos presenta de manera clara los argumentos que podrían justificar las convicciones *racionalistas* de Angiolini y *sentimentalistas* de Noverre, retomando la tipología de McCleave.

#### CONCLUSIÓN

Aunque influenciado por la mecánica de la *belle danse* del siglo XVII, el *ballet-pantomima* establece una nueva definición del bailarín como artista. Es él el encargado de renovar la expresividad del arte. El nuevo género de ballet demanda del bailarín un desarrollo de su individualidad interpretativa. La revalorización de la expresividad en la interpretación abre el camino a una manifestación del individuo. En este sentido, las palabras de Cahusac expresan una reforma del rol atribuido al bailarín en el arte de la danza.

Si j'étais donc chargé de la conduite d'un jeune danseur en qui j'aurais aperçu de l'intelligence, quelque amour pour la gloire, et un véritable talent, je lui dirais : Commencez par avoir un style ; mais prenez garde que ce style soit à vous. Soyez original, si vous aspirez à être un jour quelque chose. Sans cette première condition, soyez sûr de n'être jamais rien [Si yo estuviera a cargo de la formación de un joven bailarín en quien hubiera percibido inteligencia, un poco de amor por la gloria y un verdadero talento, le diría: comience por tener un estilo; pero tenga cuidado de que ese estilo sea suyo. Sea original, si aspira a ser alguien algún día. Sin esta primera condición esté seguro que no va a llegar nunca a nada]<sup>66</sup>.

El «estilo» y la «originalidad» devienen atributos preciados. Noverre retoma el proyecto presentado por Cahusac resaltando la riqueza y las variaciones que permite la expresión de las pasiones. Para él, el *ballet-pantomima* provee al bailarín de

«autant de moyens d'expression qu'il y a de passions dans l'homme. Autant de tableaux qu'il y a dans la nature de manières d'être, autant d'occasions de les varier qu'il y a de façons différentes de sentir et d'exprimer [tantos medios de expresión como pasiones hay en el hombre. Tantas imágenes como maneras de ser hay en la naturaleza, tantas ocasiones de variarlas como existen maneras de sentir y de expresarse]<sup>67</sup>».

Sin embargo, el desarrollo de la individualidad del bailarín está ligado al mismo tiempo a un saber específico acerca de las pasiones que el bailarín debe poseer. En ese sentido, Cahusac afirma:

66. CAHUSAC. *Op. cit.*, p. 232.

67. NOVERRE. *Op. cit.*, p. 231.

Anoblissez vos travaux. Étudiez les passions, connaissez leurs effets, les métamorphoses qu'elles opèrent dans les caractères, les impressions qu'elles font sur les traits, les mouvements extérieurs qu'elles excitent. Habituez votre âme à sentir, vos gestes seront bientôt d'accord avec elle pour exprimer. Pénétrez-vous alors, jusqu'à l'enthousiasme, du sujet que vous aurez à représenter. Votre imagination échauffée vous en retracera les différentes situations par des tableaux de feu. Dessinez-vous ; dessinez-les, d'après elle : on peut vous répondre d'avance, qu'ils seront une imitation de la belle nature [Ennoblezca su trabajo. Estudie las pasiones, conozca sus efectos, las metamorfosis que operan en los caracteres, las impresiones que producen en los rasgos, los movimientos externos que excitan. Habitúe su alma a sentir, pronto sus gestos se pondrán de acuerdo con ella para expresar. Déjese penetrar hasta el entusiasmo por el tema que usted represente. Su imaginación estimulada pintará las diferentes situaciones con imágenes de fuego. Perfílese en ellas, dibújelas siguiendo su imaginación, le puedo responder de antemano que serán una imitación de la bella naturaleza]<sup>68</sup>.

Es el bailarín mismo quien debe construir su propio saber sobre las pasiones. Noverre, retoma textualmente la frase de Cahusac en sus *Lettres* cuando afirma

«...en vain espérera-t-on de donner une forme nouvelle [à la danse], tant que l'on sera esclave des vieilles méthodes & des anciennes rubriques de l'Opéra. [...] n'exerçons point simplement des pas ; *études les passions* [en vano esperamos dar una nueva forma a la danza, mientras seamos esclavos de los viejos métodos y de las antiguas rúbricas de la Ópera, no ejecutemos simplemente pasos, estudiemos las pasiones]<sup>69</sup>».

Ambos autores reclaman la necesidad de un estudio de las pasiones lo cual no supone únicamente la observación de la naturaleza, es decir, de la expresión de las pasiones, en los individuos sino que implica un trabajo interno. Se le pide al bailarín un conocimiento y un dominio de su alma. Se le pide claramente una forma de autocontrol. El bailarín se servirá de su vida emocional como fuerza de trabajo, o más exactamente del control de su vida emocional. El mecanismo expresivo del gesto pantomímico requiere la instauración de una forma de sujeción ligada a un dominio de las pasiones, en un marco de regulación estética del movimiento. El ballet se revela, entonces, como una composición compleja en la cual entra en juego no solamente una economía del movimiento y del gesto, sino también una economía de las pasiones a través de la instauración de un encuadramiento del exceso. La técnica de danza se proyecta hacia la vida emotiva del bailarín-actor. Sus sentimientos deben ser fluidos, voluptuosos, verosímiles y asociados a un mecanismo de introspección que desencadena el *entusiasmo*. El bailarín-actor debe enajenarse. Es así como Noverre define el modelo ideal representado por la figura del actor inglés David Garrick que

68. CAHUSAC. *Op. cit.*, pp. 241-242.

69. NOVERRE. *Op. cit.*, pp. 53-54.

«il étudie se rôles, & plus encore les *passions*. [...] il se transforme ; ce n'est plus Garrick à qui l'on parle, ce n'est plus Garrick que l'on entend : la métamorphose une fois faite, le Comédien disparaît & le Héros se montre [estudia sus roles e incluso sus pasiones; se transforma, ya no es más Garrick a quien hablamos, ya no es mas Garrick a quien escuchamos; una vez la metamorfosis hecha, el actor desaparece y el héroe se muestra]<sup>70</sup>».

En cierto sentido, las ideas *sentimentalistas* de Noverre y *racionalistas* de Angiolini con respecto a la expresión pantomímica no se alejan tanto. Noverre no da instrucciones precisas con respecto a los movimientos que expresan las pasiones, sin embargo resalta la necesidad de un estudio que desemboca en un autocontrol de las emociones por parte del bailarín. Al mismo tiempo, si bien considera que la clave para poder transmitir las emociones al espectador es simplemente sentirlas, Noverre indica la existencia de un *modelo expresivo*, establecido en la figura del *hombre educado*, es decir, el hombre inscripto en el orden social. En este sentido afirma:

Veut-il [le maître de ballet] peindre, par exemple, la jalousie & tous les mouvements de fureur & de désespoir qui la suivent ? qu'il prenne pour modele un homme dont la férocité & la brutalité naturelle soit corrigée par l'éducation ; un portefaix seroit dans son genre un modele aussi vrai ; mais il ne seroit pas si beau [...] L'homme grossier & rustique ne peut fournir au Peintre qu'un seul instant [...] L'homme bien né lui en présente au contraire une multitude ; il exprime sa passion & son trouble de cent manières différentes, & l'exprime toujours avec autant de feu que de noblesse [¿Querrá el maestro de ballet pintar por ejemplo los celos y todos los movimientos de furor y de desesperación que los acompañan? Que tome por modelo un hombre en quien la ferocidad y la brutalidad natural hayan sido corregidas por la educación; un ganapán rudo y tosco sería en su género un modelo también válido pero no sería muy bello. El hombre grosero y rústico provee al Pintor solo un instante, mientras que el hombre de buena cuna presenta por el contrario una multitud, expresa la pasión y su turbación de cien maneras diferentes y las expresa siempre con fuego y nobleza]<sup>71</sup>.

La puesta en escena del *nuevo bailarín* corona la determinación de una forma de auto-coacción representada por la figura del *hombre educado*. El teatro se presenta así como una institución coherente con el orden social. De una manera similar, Pierre Frantz señala que el actor pantomímico –así como el bailarín– debe aprender una iconología de las pasiones que presenta un «corps saisi par la société [cuerpo atravesado por la sociedad]»<sup>72</sup>. En este sentido, según Frantz habrá tantas pantomimas como «condiciones» y la pantomima es esencial a la nueva dra-

70. *Ibid.*, pp. 212-213.

71. NOVERRE. *Op. cit.*, pp. 85-88.

72. FRANTZ, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1998, p. 126.

maturgia de las «condiciones», es decir, de la representación del hombre social<sup>73</sup>. Finalmente, podemos afirmar que la poética del *ballet-pantomima* desarrolla una mecánica de control del *cuerpo-danza* que se relaciona con los discursos que sustentaron la creación de la *Académie royale de danse* de París, y su mecánica de control y de estandarización de la práctica del ballet. La expresión de las pasiones propia al *ballet-pantomima* se encuentra avalada por toda una serie de saberes que tienden a determinar un marco de predictibilidad. Sin embargo, no podemos negar que este género de ballet inaugura un nuevo espacio de expresión que va mas allá de lo discursivo. Un nuevo espacio que ha sido posible gracias a la apropiación por parte de los maestros de ballet de un saber específico sobre las pasiones. La nueva técnica producirá así un bailarín más sensible, en gran medida habitado por una fragilidad emotiva, y mas espectacular, listo a exponer en escena una vivencia secreta.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGIOLINI, Gasparo. «Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi» in LOMBARDI, Carmela. *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli Sulla danza (1773-1785)*. Torino : Paravia/Scriptorium [1773], 1998.
- ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie. Methode, et teorie en forme de discours et tablature pour apprendre a dancier, battre le tambour en toute sorte & diversité de batteries, Jouër du fifre & arigot, tirer des armes & escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la Jeunesse Affin d'Estre bien venue en toute Joyeuse compagnie & y monsther sa dexterité & agilité de corps*. Langres: D. Guéniot Ed. 1988 [Reprod. en fac. de l'éd. de Langres: Impr. Jehan des Preyz, 1589].
- BENOIT, Marcelle (dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris: Fayard, 1992.
- CAHUSAC, Louis de. *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, edition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti. Paris: Editions Desjonquères / Centre national de la danse, 2004 [1754].
- DESCARTES, René. *Les Passions de l'âme*. Paris: H. Legras, 1649.
- DIDEROT, Denis. *Entretiens sur le fils naturel, De la poésie dramatique et Paradoxe sur le comédien*. Paris: Ed. Flammarion, 2005.
- DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris: P.-J. Mariette, 1733.
- ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Paris: Flammarion, 2008.
- Encyclopédie méthodique. Arts academiques equitation, escrime, danse, et art de nager*. Paris: Panckoucke, 1786.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et, quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*. Paris: Briasson, 1751-1780, tomo 5, p. 312.

73. *Ibid.*, p. 127.

- FEUILLET, Raoul Auger. *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris: Chez l'auteur, 1700.
- FRANCE, Parlement de Paris [Acte. 1662-03-30. Paris]. *Arrêt du parlement pour l'enregistrement des Lettres patentes de mars 1661, portant établissement à Paris d'une Académie royale de danse*. [S. i. t.].
- FRANKO, Mark. *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*. Paris: Kargo & L'Éclat, 2005 [1993].
- FRANTZ, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1998.
- GLON, Marie. «De la manière qu'on doit se prendre pour marcher par l'écriture». *Analele Universitatii Bucuresti*, ANUL LVIII, Editura Universitatii din Bucuresti, 2009, pp. 19-30.
- GUILCHER, Yves. «Les différentes lectures de l'Orchésographie de Thoinot Arbeau». *La Recherche en Danse*, 1, juin 1982, pp. 39-49.
- JESCHKE, Claudia. «From Ballet de Cour to Ballet en Action: The Transformation of Dance Aesthetics and Performance at the End of the Seventeenth and Beginning of the Eighteenth Centuries». *Theatre History Studies*, University of North Dakota Press, 1991, pp. 107-122.
- LAUZE, François de. *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*. [S. l.], 1623.
- LE BRUN, Charles. *Conférence de M. Le Brun... sur l'expression générale et particulière...* Amsterdam/Paris: J.-L. de Lorme/E. Picart, 1698.
- Lettres patentes du roy pour l'establissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris, vérifiées en parlement le 30 mars 1662*. Paris: Pierre le Petit, 1663.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura*. Milano: Pontio, 1585.
- LOUISON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle. *Études sur la danse : de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris/Budapest/Torino: l'Harmattan, 2003.
- MCCLEAVE, Sarah. «Marie Sallé and the Development of the Ballet en action». *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 3, 2007-2008, pp. 1-23.
- MENESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682.
- Nouveau Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*, Quatrième édition. Paris: Chez Brunet (Veuve de Bernard), 1762.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Aimé Delaroché, 1760.
- PRUDHOMMEAU, Germaine. *Histoire de la danse*. Paris: Éd. Amphora, 1989.
- RALPH, Richard. *The life and works of John Weaver, An account of his life, writings and theatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*. London: Dance Books, 1985.
- RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre. *Le Comédien*. Paris: Vincent fils, 1749.
- RUEL, Marianne. *Les chrétiens et la danse dans la France moderne: XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: H. Champion, 2006.
- VALLEJOS, Juan Ignacio. «La Orquesografía de Thoinot Arbeau y la polémica de la danza en la Francia del siglo XVI». *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, 3, n.º 4/5, 2007, pp. 165-190.
- VALLEJOS, Juan Ignacio. «Las reglas del Ballet. El discurso de la Academia Real de Danza de Paris, (1661- 1725)». *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, 1, n.º 2, 2006, pp. 89-123.

WATELET, Claude-Henri. *L'art de peindre, poème avec des Réflexions sur les différentes parties de la peinture*. Paris: H.-L. Guérin et L.-F. Delatour, 1760.

WEAVER, John. *An essay towards an History of Dancing*. London : Jacob Tonson, 1712.

WEAVER, John. *The Loves of Mars and Venus*. London: W. Mears at the Lamb and J. Browne at the Black-Swan, without Temple-Bar, 1717.

Wéry, Anne. *La danse écartelée de la fin du Moyen Age à l'âge classique*. Paris: H. Champion, 1992.