Felipe Chaimovich*

El ballet como movimiento del cuerpo reprimido

La sobrevivencia del ballet en la actualidad puede revelar la trayectoria de la represión del cuerpo occidental, asociada a un proceso de olvido. El hecho mismo de la formación de bailarines profesionales o *amateurs* en diversos tipos de escuelas testimonia, aun si no están pautadas por clases de ballet, la persistencia de esa técnica corporal en la sociedad contemporánea. Sin embargo, parece oscura la razón de tal sobrevivencia, más allá de los argumentos conservadores que apuntan a mantener los cánones de la cultura occidental. ¿De dónde provendría la persistencia de esta técnica de disciplina física cuyos movimientos son asociados a la gracia y a la facilidad, pero que son aparentemente tan distintos a todos los demás movimientos corporales de lo cotidiano?

El ballet fue codificado durante el período en el que las cortes europeas aceleraron el proceso de autocontrol del cuerpo. En su libro *O processo civilizador* (1995), Norbert Elias compiló tramos de diversos manuales de comportamiento cortesano europeo escritos en los siglos XIV y XIX, y demostró cómo la concentración del derecho a la violencia en manos del Estado fue acompañada por cambios en los hábitos corporales que tendieron a la separación entre los individuos, al aumento de los patrones de repugnancia y al dominio de las funciones involuntarias, como el control de los esfínteres. Simultáneamente, se dio la represión del duelo como forma legítima de expresión individual, así como la represión de la violencia y la creación de fuerzas policiales urbanas.

El proceso descrito por Elias puede ser calificado como propiamente occidental. El concepto de Occidente surge con la división del Imperio Romano, que entre el siglo III y IV se separó en dos mitades: la mitad del sol naciente, u Oriente, y la mitad del sol poniente, u Occidente. Posteriormente a la caída de la parte occidental, la parte oriental se cristianizó y recolonizó partes occidentales del antiguo Imperio Romano, implantando el cristianismo

* Curador del Museo de Arte Moderna de San Pablo. Profesor titular de la Facultad de Artes Plásticas de la Fundación Armando Álvares Penteado, San Pablo.

en Europa. En 801, el Papa consagró a Carlomagno como primer emperador romano del Occidente cristiano. La posterior subdivisión del Imperio Carolingio dio inicio al sistema de cortes europeas, lideradas por jefes militares que cultivaban la violencia como distinción de clase característica de la nobleza. Cuando un líder conseguía imponerse a sus nobles aliados regionales, los obligaba a subordinarse a él en lo que concernía al uso de la violencia; tal imposición se hacía visible en los hábitos de convivencia de las cortes occidentales. Según Elias, la corte de Luis XIV fue la principal responsable de la codificación de ese proceso, puesto que conjugó una política de Estado con severas imposiciones de comportamiento cortesano, cuya expresión máxima es la etiqueta seguida en Versalles, fenómeno histórico ya destacado por el autor en su libro *A sociedade de corte* (2001).

La educación del cuerpo del cortesano de Versalles involucraba permanentes clases de baile. Apuntando a extender la acción del Estado sobre ese terreno, Luis XIV creó la Academia Real de Danza, en 1661, con el propósito de reunir y codificar el repertorio coreográfico de la corte. La monarquía francesa ya admitía el nexo entre baile y estudios académicos desde el siglo anterior.

Las primeras academias de Francia habían surgido bajo el impacto de las academias florentinas, a partir de 1400, y se caracterizaban por ser grupos de eruditos que se dedicaban predominantemente al estudio de los *Diálogos* de Platón y de sus herederos filosóficos. A partir del casamiento de Catalina de Medici con el rey francés Enrique II, la corona francesa pasó a proteger a los primeros grupos que se autodenominaban *academias*, en la mitad del siglo XVI, en París. Las academias parisinas se dedicaban a la metrificación de la lengua francesa, paralelamente a la metrificación de la música francesa; los académicos consideraban que los antiguos griegos eran capaces de imponer una métrica matemática a la lengua y a la música, lo cual concordaría con la importancia dada a la geometría en la concepción del mundo que Platón presentó en el *Mênon* y en el *Timeu*.

Fue en el ámbito del círculo de académicos parisinos que Baldassarino da Belgiojoso coreografió el primer *Ballet de Cour,* titulado "Ballet Cómico de la Reina", que fue presentado en la corte el 15 de octubre de 1581 como uno de los diecisiete entretenimientos que celebraron el casamiento de la hermana de la reina Luisa de Lorraine con el duque de Joyeuse; en esa pieza, los grupos de bailarines formaban diversas figuras geométricas, como triángulos y círculos. La coreografía de Belgiojoso fue registrada en prosa, siguiendo el género literario de un libro que era posesión de la familia real francesa: una copia del tratado de danza *De pratica seu arte tripudii*, de Gugliemo da Pesaro. Ese libro había sido traído por el rey francés Luis XII desde la biblioteca milanesa de los Visconti-Sforza a la biblioteca real de Blois en 1499, y fue a parar después a la biblioteca real de Fontainebleau; data de 1463, y es el tercer tratado de danza jamás escrito, luego de dos que fueron igualmente producidos para la corte de los Sforza en 1450.

En la corte de Luis XIII, en la primera mitad del siglo XVII, predominaba la danza seria, en la cual los bailarines ejecutaban un repertorio preciso de pasos que los conducían por recorridos determinados, formando figuras geométricas.

Al comienzo del reinado de su hijo, Luis XIV, la danza seria era practicada por cortesanos poco habilidosos que contrastaban negativamente con el joven rey, un bailarín prodigioso que ya a los quince años brillaba frente a plateas de 30 mil parisinos. Para mejorar el baile en la corte, Luis XIV creó la Academia Real de Danza a los 23 años; constataba: "vemos a pocos en nuestra corte y en nuestro séquito capaces de entrar en nuestros Ballets y nuestros divertimentos similares de baile" (Luis XIV, 1663, p. 5).

Las clases de baile para los cortesanos servirían para formar sus cuerpos y prepararlos para todo tipo de ejercicios y hasta para las armas, como la esgrima, además de perfeccionar un repertorio de gestos ceremoniales, como la reverencia. La medida de exigencia real llevó a una notable mejora en el desempeño de los cortesanos a lo largo del reinado de Luis XIV, como constata el *Mercure Galant*, periódico de la corte, que comenta la fiesta del día de Reyes de 1708: "sería difícil encontrar en algún Baile […] tantas personas que bailen tan bien" (Anónimo, 1708, p. 283). La rutina de clases constantes de baile fue así establecida en el contexto de la aristocracia francesa, volviéndose patrón de formación corporal para la vida pulida en sociedad, tal como explicita el subtítulo de *Le maître à dans*er (1725), del profesor de la corte Pierre Rameau:

> Obra útil no solamente para la Juventud que quiere aprender a bailar bien, sino también para todas las personas honestas y pulidas, y que les da reglas para andar derecho, saludar y hacer las reverencias adecuadas en todo tipo de compañía.

A su vez, Luis XIV también separó la danza de baile y la de espectáculo. A los 31 años de edad, el rey interrumpió súbitamente su participación en los ballets de la corte, luego de estrenar *Les amants magnifiques*, en febrero de 1670. Quizás por haber perdido la habilidad necesaria para brillar frente a las plateas de millares de súbditos, el rey también impuso a la nobleza la retirada de la escena.

El ballet de la corte cayó instantáneamente en desuso, y pasó a predominar el género de la comedia-ballet, a partir de entonces ejecutado solamente por profesores de baile, es decir, profesionales sujetos a los códigos de la Academia Real de Danza. La danza de la nobleza fue restringida al baile, pero a lo largo del siglo XVIII hubo un intercambio constante entre las danzas de baile de la corte francesa y el ballet, y los profesores de baile eran también bailarines profesionales.

La contradanza, por ejemplo, llegó de Inglaterra a los bailes de la corte francesa en 1684, e introdujo más figuras, en comparación con la danza seria. En la contradanza, los pares se entrelazan en juegos de simetría y diferencia, diseñando recorridos sinuosos en lugar de privilegiar los pasos para formar figuras geométricas, como en la danza seria. La contradanza apareció por primera vez en un ballet en 1720; hasta la revolución, las contradanzas del ballet fueron copiadas en los bailes, y viceversa.

Las contradanzas se volvieron conocidas popularmente y fueron practicadas también en bailes fuera de la corte. Dos factores colaboraron en tal expansión social de la danza. El primero fue la concesión del permiso para que se realizaran bailes públicos en teatros de París, en 1715; desde entonces, las plateas de esos edificios eran vaciadas de mobiliario y se volvían salones de baile para el público en forma paga o gratuita. Esta forma de diversión se esparció por diversas ciudades de Francia y, posteriormente, de Europa. El segundo fue la creación del sistema académico de notación coreográfica: Pierre Beauchamp y su discípulo Raoul-Auger Feuillet inventaron la primera notación específica para los bailes de la corte francesa, publicada por Feuillet en 1700, con el título *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* [*Coreografía, o el arte de describir la danza por caracteres, figuras y señales demostrativas*]. Esa notación permitió el registro de coreografías completas, así como la transmisión y el aprendizaje de danzas de baile y de ballet por parte de cortesanos y personas extrañas a la corte. De este modo, a lo largo del siglo XVIII circulaban en las ciudades francesas folletos impresos con las contradanzas de moda, en notación coreográfica académica, que nutrían a los frecuentadores de bailes con las últimas novedades.

A la vez que el aprendizaje de la danza servía como preparación para los bailes y para el desempeño pulido de la gestualidad social, los usos corporales de la corte de Versalles fueron siendo aprendidos por la población que tenía clases de baile o que frecuentaba bailes públicos y privados, tanto en París como en las provincias.

El ballet fue definitivamente separado como danza de baile durante la Restauración de los Borbones al trono de Francia, entre 1815 y 1848. En el ballet *La sylphide,* creado por la Academia Real de Música a comienzos de 1830, la zapatilla de punta fue adoptada como calzado predominante de las bailarinas, diferenciándose del calzado regular de las danzas de baile: en el primer acto, las bailarinas aún usan zapatos de baile con taco, pero en el segundo, la zapatilla de punta es usada por todas. Con la adopción de la zapatilla de punta, las coreografías de ballet pasaron a obedecer a una codificación corporal completamente diferente a la de la gestualidad cotidiana. La coreografía pasó entonces a ser generada a partir de un universo codificado de pasos y posiciones elementales, combinados en figuras. Al distanciarse del baile, en el siglo XIX el ballet francés se sumergió en un universo propio de movimientos compuestos

a partir de un repertorio proveniente de un momento histórico anterior, puesto que el ballet ya no sería más modificado por su relación dinámica con las danzas de baile. Así, el ballet se cerró sobre su propio lenguaje coreográfico.

La separación entre la danza de espectáculo y la de baile tuvo como consecuencia la persistencia de hábitos característicos del antiguo régimen en el cuerpo de bailarines de ballet. Un ejemplo de la sobrevivencia de esa gestualidad arcaica es el rígido alineamiento entre los hombros y la cadera, efecto del uso del corpiño encorsetado de corte, llamado *grand habit*. El cuerpo del cortesano de Versalles era disciplinado desde temprano para evidenciar la tonicidad constante de sus partes, evitando la *molesse,* considerada inconveniente: los niños de la nobleza francesa del antiguo régimen era sometidos al uso de un rígido corset, que prefiguraba la silueta que debería ser mantenida para lucir la indumentaria adulta. Incluso sin usar corset, los bailarines se dedicaron a fortalecer la musculatura dorsal y abdominal para mantener inmóvil el cuadrilátero definido por los hombros y la cadera.

A lo largo del siglo XIX, se acentuó la distinción entre el entrenamiento corporal del ballet y los hábitos sociales occidentales. De este modo, se produjo un olvido de las causas que llevaron a la codificación de las posiciones elementales del ballet por Beauchamp, que respetaban originalmente los hábitos corporales de la corte de Versalles. De este modo, separado de la gestualidad de lo cotidiano, el ballet generó métodos de enseñanza dominantes basados en las escuelas estatales de danza de las diversas cortes europeas. Una de las principales seguidoras del ballet académico francés fue la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo; Rusia combatió a Napoleón y apoyó la Restauración de los Borbones, reaccionando a la amenaza contra las monarquías europeas y conduciendo una política predominantemente conservadora durante el siglo XIX. La excelencia del ballet imperial ruso atrajo a grandes bailarines –como Agrippina Vaganova (1879-1951), Enrico Cechetti (1850-1928) y Georges Balanchine (1904-1983)– a San Petersburgo. Ellos tres inventaron métodos propios de enseñanza que, aunque diferentes a la codificación canónica, permanecieron como variantes del ballet clásico y se volvieron dominantes en el siglo XX.

Por otro lado, desde el final del siglo XIX, bailarines y coreógrafos –como Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Rudolf Laban (1879-1928) y Mary Wigman (1886-1973)– reaccionaron frente al ballet clásico y desplegaron repertorios alternativos de elementos de composición coreográfica; para ellos, el ballet pasó a ser considerado una fuerza represora contra la cual reaccionaba una danza moderna.

De todos modos, la disciplina de las clases de ballet no fue abandonada en la formación del bailarín moderno. Los métodos de Vaganova, Cechetti y Balanchine –sumados al método de la Academia Real de Danza de Gran Bretaña, todos derivados del ballet francés– se mantienen como parámetro de educación y entrenamiento de bailarines hasta hoy, incluso de los que practican formas modernas de danza occidental. En América Latina, un grupo como la *São Paulo Companhia de Dança* aúna un repertorio de coreografías contemporáneas con una rutina diaria de clases de ballet clásico, más allá de incluir obras consagradas en sus temporadas; la base clásica en la formación de la compañía es tan relevante que son invitados regularmente coreógrafos de otros grupos para el montaje de piezas consagradas, tal como Mario Galizzi, que fue director artístico del Ballet Estable del Teatro Colón y dirigió el montaje de *La sylphide* en 2014, y la directora del Ballet de Santiago de Chile, Marcia Haydée, que dirigió el montaje de *O sonho de Dom Quixote* en 2015.

La persistencia del ballet como codificación germinal de la danza occidental evidencia la permanencia de una técnica de represión corporal en su auge, cuando las fuerzas de autocontrol corporal características de la corte de Versalles moldeaban las normas académicas. Con todo, el sentido sociopolítico de la fuerza represora fue olvidado a causa del distanciamiento entre el ballet y las danzas de baile, que continuaron acompañando los cambios de la historia social del cuerpo. De este modo, el ballet se asocia al sentimiento de nostalgia, puesto que trae consigo la ausencia de un sentido colectivo perdido, aunque el cuerpo entrenado del bailarín continúe expresando el pináculo del movimiento occidental pulido.

Referencias

Anónimo (1708). *Mercure Galant.* París: Michel Brunet.

Arout, G. (1957). *Diccionaire du ballet moderne.* París: Hazan.

Beaussant, P. (1999). *Luis XIV artiste.* París: Payot.

Elias, N. (1995). *O processo civilizador*. Río de Janeiro: Zahar.

Elias, N. (2001). *A sociedade de corte.* Río de Janeiro: Zahar.

Guilcher, J. M. (2003). *La contredanse: Un tournant dans l'histoire française de la danse.* Bruselas: Complexe e Centre National de la Danse.

Leferme-Falguières, F. (2011). Corps modelé, corps contraint: Les courtisans et les normes du paraître à Versailles. En C. Lanoë, M. da Vinha et B. Laurioux (ed.), *Cultures de cour, cultures du corps* (pp. 127-150). París: PUPS.

Louis XIV (1663). *Lettres Patentes du Roy, pour l'etablissement d'une Academie Royale de Danse en la ville de Paris.* París: Pierre le Petit. Disponible en: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76291j/f1.image

Rameau, P. (1725). *Le maître à danser.* París: Jean Villete. Disponible en: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z/f1.image

Sparti, B. (1995). Introducción. En G. Ebreo da Pesaro, On the practice or art of dancing (pp. 5-22). Oxford: Clarendon Press.

Yates, F. (1996). *Les académies en France au XVIe siècle*. París: PUF. (Trabajo original publicado en 1947).