



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte: Estudios de Arte
moderno y contemporáneo

PREELIMINARES PARA UNA ESTÉTICA DE LA DANZA
(Elementos hacia una filosofía de la danza moderna)

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Arte: Estudios de Arte moderno y contemporáneo

Presenta:
José Antonio Arvizu Valencia

Dirigido por:
M. en S. Jorge Juanes López

SINODALES

M. en S. Jorge Juanes López
Presidente

Dra. Teresa Bordons Gangas
Secretaria

Dr. Ignacio Baca Lobera
Vocal

Mtro. Gabriel Corral Basurto
Suplente

Mtro. José Antonio Hernández Cortina
Suplente

L. E. M. Alberto Aguado Carreón
Director de la Facultad de Bellas Artes

Dr. Sergio Quesada Aldana
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Santiago de Querétaro, Qro.
Junio 2003
México

BIBLIOTECA CENTRAL UAQ
"ROBERTO RUIZ OBREGÓN"

No. Adq. H68327

No. Título _____

Clas TS

793.31

A 795p

Ej. 1

RESUMEN

Los antecedentes de la danza moderna se buscaron en los textos de filosofía de la estética y literatura antiguos de entre los siglos V a. C. y V d. C. como introducción a las cuestiones sobre la danza en general. En aproximación al inicio de la era moderna se necesitó de contextualizar los temas y los criterios de análisis. Para ese acercamiento se recurrió a los testimonios del intercambio cultural europeo-americano provistos por los misioneros españoles. El desarrollo de ideas estéticas sobre la danza se comenzó desde el texto de Comazano del año 1455 para llegar al año 1760 con el texto de Noverre. Se repasaron algunas de las principales obras que preludian la estética de la danza moderna. No se indagaron cuestiones de tipo técnico-coreográfico. Se esbozó una línea de continuidad teórica sobre la danza desde la discusión de la filosofía del arte en consideración de la casi nula existencia de posturas filosóficas al respecto.

(Palabras clave: danza, estética, interpretación, cuerpo, espíritu, transfiguración)

SUMMARY

The background of modern dance was researched in ancient texts of the philosophy of aesthetics and on literature as well between the fifth b. C. and the fifth a. D. centuries as an introduction to the questions on dancing in general. Approaching the beginning of the modern age it was necessary to contextualize topics and criteria of analysis. For this the testimony of European-American cultural exchanges brought by Spanish missionaries were consulted. The development of aesthetic ideas about dancing was taken from the 1455 writings of Comazano in order to reach the 1760 text of Noverre. Also some of the most important books that precede the aesthetics of modern dance were reviewed. This work was not an inquiry related to dance technique or choreographic matters, but just an attempt to sketch the theoretical continuity on dancing from philosophy of art understanding that very little is said by philosophers.

(key words: dance, aesthetics, interpretation, body, spirit, transfiguration.)

ÍNDICE

Presentación	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Preliminares -	-	-	-	-	-	-	-	-	4
Eurípides	-	-	-	-	-	-	-	-	7
Platón-	-	-	-	-	-	-	-	-	10
Aristóteles	-	-	-	-	-	-	-	-	16
Luciano	-	-	-	-	-	-	-	-	20
Agustín de Hipona	-	-	-	-	-	-	-	-	27
Excursus I (El poder y la danza)	-	-	-	-	-	-	-	-	34
Excursus II (Crisis teológico-estética sobre la danza para el siglo									
XVI novohispano)	-	-	-	-	-	-	-	-	38
Considerandos (Una perceptiva del S. XVI)	-	-	-	-	-	-	-	-	46
Desarrollo	-	-	-	-	-	-	-	-	57
Antonio Comazano (El libro sobre el arte de bailar)	-	-	-	-	-	-	-	-	57
Thoinot Arbeau (Orquesografía)	-	-	-	-	-	-	-	-	64
Pierre Rameau (El maestro de danza)	-	-	-	-	-	-	-	-	77
Jean-Georges Noverre (Cartas sobre la danza y sobre									
los ballets)	-	-	-	-	-	-	-	-	89
Conclusiones-	-	-	-	-	-	-	-	-	109
Bibliografía	-	-	-	-	-	-	-	-	112

PRESENTACIÓN

El presente es un trabajo que pretende contribuir a la reflexión estética que sobre la danza se pueda hacer y que, no obstante las desventajas bibliográficas que esto supone, se amerita en una serie de propósitos tan desmedidos como necesarios para todo inicio, a saber, la pertinencia de hacer un semblante histórico, una revisión de hitos que la cultura de occidente ha visto aparecer en la especulación sobre este arte. Por otro lado se encuentra también el riesgoso despropósito de querer acotar en unas cuantas líneas la tradición verbal, la terminología técnica, la jerga del bailarín, en ideas que condensen para fines estéticos las más amplias caracterizaciones susceptibles de apuntalar un marco teórico, un sustento conceptual referente a la danza.

Lo anterior hace menester en nosotros un breve recuento de inquietudes testimoniales en la búsqueda de un perfil crítico de investigación sobre la danza, que pasamos a relatar.

En el contexto de los estudios de maestría que hacen a esta tesis tuvimos el primer inconveniente al querer emprender una indagación lo suficientemente restringida para hacer viable su profundización, concentrándonos en la obra de Carlo Blasis, reconocido teórico de la danza decimonónica, con una amplia bibliografía, propia y a su respecto, que hizo en nosotros entusiasta búsqueda de estas fuentes; el caso es que Blasis se hizo inencontrable, y hasta donde sabemos no existe en nuestra lengua traducción alguna de sus importantes libros.

En una segunda instancia el perfil de estudios de este postgrado (sobre arte moderno y contemporáneo) a nuestro parecer sólo dejaban otra alternativa en esta tesitura: dedicar la investigación a algún teórico o a alguna corriente del siglo XX que sobre la danza hubiera plasmado sus principios artísticos. Pronto nos dimos cuenta no sólo de la abrumadora cantidad de autores y escuelas sino que, conforme cumplíamos con entregas parciales de trabajos de asignatura, quedaba claro el vacío cultural que dejaba toda suerte de alusiones a la danza, supuestas y asumidas en nuestros autores, pero ignotas y estériles en nosotros. Había que andar desde mucho más atrás.

Una tercera alternativa, asumida críticamente por nosotros dada la pérdida de contexto histórico, resultó ser la de documentar panorámicamente las constantes que sobre la danza se han perpetuado en la tradición occidental; los inconvenientes se

hicieron abismales. Para poder cumplir semejante empresa se habría tenido que sanear a esa misma tradición de una serie reconocible de escrúpulos contra la danza, que no sólo la exentaban de contarse entre las disciplinas filosóficamente abordables, sino que con indulgencia condescendiente se la incorporaba a un conjunto indiferenciado de expresiones primitivas que devino, en algún momento, el de las bellas artes. De manera que la mirada desde el presente era difusa y hacia el pasado prejuiciosa. Quedábamos a merced de un restringido elenco bibliográfico sobre la danza.

La última de las opciones, que esperamos acrediten a este trabajo, se instalaría en un cruce de caminos con todas las alternativas mencionadas: trataremos en las siguientes páginas de hacer los preliminares de la etapa conceptual originante de las más trascendentes variables sobre la danza trazadas desde la antigüedad griega hasta la capitulación del medioevo, espectro histórico abrumador en cuanto al tiempo que comprende, pero no por lo que hace a la existencia de textos propincuos a este arte, y menos aún a la disponibilidad de los mismos. Sin embargo, no aspiraríamos más que a dejar en condición preambular, que introduzca verosímilmente un repertorio nocional adjunto a sus concreciones históricas, a esta primera parte de la tesis. La misma que habrá de cerrarse con dos excursus y un texto de considerandos preparatorios al desarrollo principal, concernientes a un par de rutas que creemos desprendibles del desarrollo histórico de la danza y aprovechables para las discusiones renacentistas y modernas: las relaciones del arte con el poder político y con la religión.

El desarrollo principal habrá de abocarse a la glosa ceñida a un conjunto de textos, relacionados por filiación estética, habilitados por los principales historiadores y referidos como autoridades insoslayables, que desde el Renacimiento y hasta antes del Romanticismo se redactaron en explícita atención teórica a la danza. El tratamiento de estas obras, sentimos, no podía ser otro (en consideración a nuestro itinerario formativo y a la escasa oferta de una bibliografía crítica que las acompañe) que el del ejercicio del comentario al calce para detectar supuestos, tecnicismos, estilos de exposición y rutas de análisis que nos permitieran trazar el perfil especulativo de las mismas.

En un tercer momento, después de los preliminares y el desarrollo mencionados, acudiríamos al concentrado de principios estéticos que enmarcaran los momentos de discusión sobre la estética de la danza más vigentes, vivos y pertinentes dejado en el

umbral del siglo XIX, momento en el que la danza en época romántica comenzaría a dar sus pasos.

En lo que respecta al uso de textos antiguos, que irán desde Eurípides a Noverre, el conjunto de los mismos que explícitamente visitan la temática de la danza habrán de merecer de nuestra parte un ejercicio de extracción de ideas muy a reserva de la fidelidad literal que en las obras originales se haya expresado; lo anterior toda vez que aún cuando ciertas obras gozan de ediciones críticas en la actualidad (Platón, Aristóteles, San Agustín, etc.) en ninguna de las que consultamos las notas de erudición alcanzan a interesarse por la danza en cuanto tal, por lo cual nuestro repaso constituye apenas un trabajo de boceto, una exploración sobre el piso teórico de la danza sin pretender la meticulosidad literal exhaustiva ni la interpretación inequívoca.

PRELIMINARES

Se ha asumido en general que bailar es una acción primigenia a la cultura, que su ejercicio hunde sus orígenes en la prehistoria, que comporta valores etnológicos y de raigambre expresiva del folklore y que depende, como arte vicario, esencialmente de la música. Estos tres supuestos que atañen, el primero a la naturaleza humana, el segundo a la constitución social, y el último a su estatus estético permitirán inferir, a los más, que el origen de la danza la aleja de expresiones superiores y más civilizatorias (con todo el eufemismo que se concede a estas cualidades), que el lenguaje de la danza es fugaz e irregistrable salvo por las preservaciones memorísticas a cargo de la tradición y un puñado generacional de maestros de danzar, y que, finalmente, carece de un régimen propio para una reflexión estética.

En efecto, las asunciones mencionadas están asistidas de razón, nuestro problema aquí es hacer comparecer las inferencias descritas en la hipótesis de que su negatividad ínsita ha despojado al arte danzatorio de una mayor cultura teórica y de un lugar para la consideración estética.

Se suele aseverar que la danza se vincula desde muy antiguo con el éxtasis chamánico, especialmente en la práctica de ritos de iniciación detonantes de una creencia fundamental para esta expresión, que es la convicción de que el alma abandone un cuerpo y pueda vagar libremente en el tránsito y posesión de los cuerpos. El historiador de la danza, Curt Sachs, vincula ideas similares a uno de los hechos principalísimos en el origen de toda coreografía como lo es el de la práctica de danzas circulares dotadas de las mismas características rituales, en franca expansión de sus posibilidades de expresión espiritual y convocatoria cósmica. Los pueblos cazadores, se entiende aun sin prueba posible, emprendieron las primeras coreografías en las estrategias de enfrentamiento y sacrificio de las bestias superiores que lograron vencer.

Las danzas rituales de procesión, en las que se llevaban objetos sagrados y ilustraciones, habilitarían el fuerte vínculo religioso con la naturaleza en el uso de bailes que se valieran de objetos del paisaje, especialmente el de los árboles. Danzas ofensivas, danzas defensivas, el bailar armados supone el problema de la iniciación, tan estética como religiosa, en los actos de baile y conjuro. Pero todo esto, que tiene amplios márgenes de conjetura, solemos darlo por sentado y asentimos por una memoria empozada en supuestos ancestrales que todo debió ser así verosimilmente.

Por ello no insistiremos más sino hasta encontramos con referentes que registren, no tanto la evidencia arqueológico-histórica (no pretendemos una antropología de la danza), sino los adelantos que sobre esta práctica puedan hilvanarse de autor en autor, de época en época.

De esta manera, volteemos a la cuna de occidente, tópico gastado aunque ineludible todavía. En el himno a Palaikastro se alaban los saltos de Zeus "el más grande entre los curetes" en lo que parece en rito arcaico de fecundidad, los lugares comunes indican también la evidencia de un danzar en Artemis Kourotraphos, que dejó un proverbio en el aire "¿en qué lugar no ha danzado Artemis?". Todo esto nos lleva al referente de tipo mítico que en esta como en otras artes se hace fundador.

En primer lugar la alusión obligada se encontraría en Orfeo, dios totémico, especie de demonio de la vegetación y de las aguas vivas, hijo de Apolo y de la musa Calliope, se le representaba tocando la lira, rodeado de animales extasiados ante su música y canto. No es que Orfeo bailara pero sí que puso al cosmos a danzar en torno suyo. Según la leyenda (referida por Platón, Ovidio y Virgilio) bajó a los infiernos en busca de su mujer Eurídice, que había muerto picada por una serpiente al estar huyendo del intento de violación de Aristeo. La tesis al fondo de esto implica la necesidad de practicar ritos purificatorios con la consecuente convicción órfica sobre las ostentaciones del alma inmortal. Sépase que Orfeo, según cuenta una versión, morirá despedazado por las ménades o bacantes –bailarinas extáticas- al sentirse estas humilladas por la fidelidad que guardaba a su esposa, dispersando sus miembros que serán llevados a los Campos Elíseos. Según otro relato, habría muerto fulminado por Zeus por haber revelado lo visto por él en el Hades.

El orfismo, religión de los misterios envuelta en discusión y reserva, encontrará su fijación doctrinal por Onomácritos, un griego expulsado de Atenas que establecía en el siglo VI a. C. la práctica de este culto a pesar de culpársele de ser un falsificador de oráculos. Como doctrina de salvación, el orfismo será relacionado fuertemente con los misterios dionisiacos en resistir todo concepto pesimista sobre la naturaleza humana, a pesar de, o precisamente por, propalar la fundamental doctrina del dualismo cuerpo-alma donde la cautividad del alma se debate en la tumba del cuerpo, acerca de la constitución del hombre.

Orfeo, tañedor de la lira y domesticador de las bestias, logró incluso dislocar los bosques en seguimiento de su danza, fue capaz de adormecer al cancerbero del

Hades y a los jueces del Averno, su cabeza llegó a la isla de Lesbos, liberando la práctica sexual y reposando finalmente en una caverna consagrada a Dioniso, comenzando a proferir oráculos tales, al punto de hacer entrar en decadencia a los de Delfos y obligando a la intervención de Apolo que le reprenderá condenándola a quedar muda. Orfeo antagonista de Dioniso, no obstante, generará la veneración de éste último por los propios orfistas. Se especula del origen hindú que lo haría muy relevante para la danza ritual.

Con todo este referente mítico queda clara la necesidad de acudir, en busca de mayores contenidos originales para la danza, al ámbito de la leyenda de Dioniso.

Por las suscitaciones provocadas, este dios se hace estudiar desde el círculo de bailarinas que le rodean: las bacantes, mujeres vírgenes practicantes de las dadoforias en las que se excitaban con bebidas alcohólicas, la masticación de hojas de laurel y la aspiración de vapores psicotrópicos, para procesiones y danzas frenéticas, en vistas a lograr el *enthousiasmos* y *ekstasis*, a saber, la identificación con el dios.

Todo indica que Dioniso experimentó la locura (mania), él "el nacido dos veces" ("el que sale por doble puerta" en alusión al enquistamiento de tres meses en el muslo de Zeus a fin de nacer en tiempo) hizo participar a las bacantes de su epifanía total en ritos nocturnos, lejos de las ciudades, en las cumbres montañosas, en bosques donde descuartizarían e ingerirían carnes crudas. Sus experiencias de liberación de prohibiciones, reglas, convencionalismos éticos y sociales, las dotaron de una espontaneidad inaccesible a los hombres; su paso bailable parece haber sido el del ditirambo, mejor conocido como un pie poético, que la tragedia y el drama satírico suelen reconocer en su origen dionisiaco.

El ditirambo habría sido una danza circular que, con ocasión del sacrificio de una víctima, tendría el propósito de alcanzar el éxtasis colectivo con ayuda de movimientos rítmicos y de aclamaciones y gritos rituales, el cual evolucionará, por su lirismo coral, hacia un género literario. El coribantismo como pasión orgiástica dionisiaca era una religiosa experiencia y no se entendía como una crisis psicopática, la bacante no profería oráculos como el del éxtasis apolíneo, su inspiración estupefaciente era coréica, Dioniso fue dios del teatro y del vino, dios joven de epifanías novedosas cuyos mensajes imprevistos consistían más en esperanzas escatológicas que en sentencias racionales. Pero vayamos a nuestra primera fuente.

EURÍPIDES (485 - 406 a. C.)

Discípulo de Anaxágoras y colega de Protágoras y Sócrates, cerca del 455 comenzó a contender por las tragedias, en Macedonia escribió una de sus más notables obras, sobre el mito de Dióniso (Baco o Bromio), al parecer, poco antes de morir, texto conocido como *Báquides*, drama sacro de principio a fin y no obstante una tragedia neta y absolutamente humana del más propicio autor de obras sobre mujeres y genuino poeta del pueblo. La obra versa sobre el antagonismo de Dióniso con Penteo, parientes por ser éste nieto de Cadmo e hijo de Agave, y ésta hermana de Sêmele (Cibeles), madre de Dióniso.

Muy desde el principio Dióniso afirma "dios soy, pero humano vengo" (Eurípides, 1998:477) y referirá complacido el bien fundado culto en su honor en grandes fiestas y regocijos pero movido, en el contexto de la obra, por un furor de venganza ante la infamia de negársele el ser hijo de Zeus, indignado por que proscriban sacras libaciones, este dios hecho hombre, intentará probarle a todos los tebanos, junto con sus enloquecidas y delirantes ménades, que es un dios genuino.

Con gozo de panderos y estrépito musical al viento, el coro manifiesta "¡nadie puede sentir fatiga ni cansancio si a Dióniso celebra!" (:478), revelando a su vez una clave dancística fundamental: el que el niño nacido a impulso de Zeus fue abrigado en el muslo del dios para ser protegido de los celos de Hera "¡Él, él fue el primero que entonó el airoso canto de gloria, gloria!". Cadmo admite "dios viene entre los hombres como hombre" (:479).

La mitología refiere que la condición humana de Dióniso no es necesariamente masculina toda vez que su educación se la encomienda a la esposa de Atamás el rey de los orcomenos, la mujer lo educa en la parte dedicada a las niñas, vestido como ellas y, tiempo después, en su adolescencia, su belleza consistiría en una suerte de androginia, motivo de burla y negación por parte de Penteo dado el semblante juvenil y femenino.

A los pocos párrafos el corifeo revela también que este señor inventó el licor de la uva para difundirlo entre los hombres como "divino néctar que libera del dolor y de la amarga pena" (:480). Pero no será causa de infortunio esta entrega a la embriaguez, sino el inicio de un nuevo recato de parte de las mujeres que gustarán tal jugo. Tiresias el adivino oficial señala "¿crees que puede a las mujeres tomar impúdicas? ¡no lo hace

el dios! Cada uno por sí mismo va a lo vedado. Y ellas si castas son, aún en las danzas báquicas, jamás pierden el discreto orden"(480).

Téngase en cuenta que el contexto de esta afirmación no sólo implica el consumo del vino sino la persecución viril que, con arrimo sexual, representa el cortejo del sátiro, macho cabrío danzarín, siempre al límite de la excitación y nunca profanador de la virginidad de las bacantes: "¡al dios le toca guiar los coros, al dios le toca dar la alegría de flautas y de tirsos!"(481).

Se trata de la vindicación de un estado de conservación extática "donde moran las Gracias, donde a la vista de Eros se alzan en dulce alboroto las danzas de Baco"(482), y más adelante se capitula: "¡deja a los sabios sus cavilaciones, deja la alteza de sus pensamientos, yo he de seguir lo que sigue el pueblo, la dulce alegría del vino!"(482). Se trata entonces de confrontar la vana sabiduría y la petulancia de los que no saben gustar de la vida: "nadie hay que disfrute de la dicha que fluye"(481).

La amplia aceptación que incluso en el mundo no griego tenían las celebraciones a Dioniso, siempre incluyó sus danzas, sin embargo, por más barbarie extranjera que existió empezó a adquirir un tono tenebroso y de suspicacia moral, al ejecutarse, estas costumbres de culto, preferentemente en la noche, sobre la que Dioniso reconoce: "¡Qué majestad encierran las tinieblas!"(483), y, ante el inconveniente ético, él mismo asienta "¡igual es de día: quien quiere ser lascivo, lo es cuando puede!"(483). En esto debe anotarse también el reconocimiento que el dios hace de la superioridad interpretativa de los bárbaros, menos sesudos pero mejores bailarines: "diversas sus costumbres, pero en esto superan a los griegos"(483).

Es también conveniente asentar, como ya se pudo leer en alguna parte, la dotación de un tirso en la mano del dios y sus comparsas, que usaban para azotar la tierra, y en ello fundar una relación con los frutos de la misma al herirla y hacer nacer torrentes de bebidas preciadas, como el vino, la leche y la miel las cuales constituirían la sustancia liberadora del dolor y la pena amarga.

Pero ¿cómo era la danza?, se dice poco: que detentando el tirso, en movimientos agitados, y en el ámbito del monte o el bosque se ejecutaba "todo en saltos de convulsa danza (...) y las fieras y los árboles también en el baile entran"(486). Se bailaba con un frenesí sorprendente: "salté para cautivarla"(486). La danza se embravecía y en honor del gran señor, y en plena cautividad, las báquides, "enfurecidas ellas se lanzan contra los toros. ¡Horror, espanto!, hubieras

temblado, oh rey si vieras a una que tenía entre sus manos a una vaca de enorme ubre, desgarrada tremendamente (...) Otras así a las demás reses fueron despedazando.”(486) Después de semejante clímax, la visión sorprendida de las propias ejecutoras: “¡Un dios ciertamente las iba ayudando!”(486), y acudirán a las fuentes que habrían ellas mismas hecho brotar y se lavarán las heridas para ser lamidas, inclusive, la sangre de sus mejillas.

Quedará esclarecida, en el contexto de la obra, la majestad del dios, así como su ira, pero en suma poderarán acerca de él: “¡Y con todo, el más placentero para los mortales!”(488). La danza dionisiaca tiene mucho de venganza, mucho de cierto castigo. La danza deviene demostración de poder con la especial característica de delatar las intenciones más profundas (sobre todo en el caso de Penteo). La sacralidad de las danzas, no obstante, se convertirían en revelación sólo para los iniciados.

En la figura de las ménades, las ninfas, la pureza que representan, la inocencia que dimanan, funge como el catalizador de atrocidades inconscientes por prestarse como vehículo de la cólera divina. El caso es que Agave mata a su hijo y ella misma después de su posesión pregunta a Cadmo “¿Qué hacía por la montaña el pobre de mi hijo? –Fue a burlarse del dios y de sus sacras orgías.- Y nosotras ¿porqué en la montaña a él pudimos atacar?- El frenesí de Baco os dominaba y enloquecida estaba también la tierra toda.”(494)

Hasta aquí Eurípides, en la primera muy relevante alusión directa a la danza como fenómeno cultural, mítico, religioso, político, moral. Pero conviene asimismo aludir por no constar alguna mención en el texto, que para la danza se daba por sentado la existencia de una musa, la más famosa de todas las de la mitología: Terpsícore, ésta constituye el aval por lo menos estético que para la danza comporta la composición de su propio nombre. El “deleite de bailar” facilitaba la comprensión de la danza (*choreia*) como un disfrute sublime e inofensivo (*Terpsis*; tiempo antes de que alcance sus proporciones teatrales referidas en la obra de Platón y Aristóteles).

PLATÓN (427 - 347 a. C.)

La danza en la obra de Platón servirá para la tipificación de momentos formativos del ciudadano ya desde la *Apología* a Sócrates, la defensa estribaba, ante las acusaciones de corromper a los menores y de la impiedad, en aludir a la pública enseñanza que aquel filósofo impartía en el espacio abierto de la orquesta ("lugar donde se baila") que servirá igualmente como un foro no sospechoso de difusión pública ya mencionado, así como para impugnar las enseñanzas de los sofistas en las que se hacía usufructo económico del saber. El caso es que la danza, nuevamente, mostraba su poder de delación. Hacia el final de este mismo texto y sobre la inminencia de la muerte terminará diciendo Platón en boca de Sócrates sobre la vida postrera "¿A qué precio no comprarías la felicidad de conversar con Orfeo(...)?"(41a).

Esta preocupación por la sacralidad de la danza se puede observar en el diálogo a *Eutifrón* en el que quedan expuestas en su absurdo las representaciones y cultos a lo divino cargadas de simulación. Y así, contra el velo misterioso que cada cinco años se llevaba en procesión a la Acrópolis, se establece tanto la necesidad de la expresión dancística de la procesión como la posibilidad de desenmascaramiento que en esta danza recatada se podría notar aún en prácticas religiosas. Tómese en cuenta el fenómeno coreográfico de la procesión y guárdesele por sus casi subrepticias apariciones que tendrá a lo largo de la historia, de la cultura y de la danza en ámbitos de sacralidad.

Pasando al diálogo *Laques* se establecerán ciertos criterios sobre la educación de los jóvenes y por tanto del cuidado de su alma en la realización de sus ejercicios formativos, no será esta una alusión explícita sobre la danza pero sí, y mucho más adelante, un vínculo de ésta con los despliegues corporales que en las prácticas militares y deportivas se ejercían en Grecia y que comprenderían a la propia danza. La polémica sobre el cuerpo y el alma, característica platónica, se puede cotejar con la de las cuatro clases de tonos aludidas en este mismo diálogo, como caracterología estética de la expresividad: el tono lidio: lúgubre y de lamentación, el frigio: vehemente y excitador de las pasiones, el jónico: afeminado y disoluto y finalmente el más helénico, el dórico: varonil como el tono de la propia vida(Platón, 1984:50). Estos tonos con amplia aplicación para el estudio de las artes serían portadores no sólo de un contenido anímico de la expresión sino también como la tesitura, según la ocasión, del estilo interpretativo según el artista y su carga moral.

El tema del cuerpo se continúa en el *Cármides* que en recomendación sobre la templanza se apunta "y todos los ejercicios del cuerpo ¿no son bellos cuando se ejecutan con agilidad y ligereza, y feos cuando se ejecutan con pesadez, embarazo y mesura? (...) Resulta, pues, que por lo menos en lo relativo al cuerpo no es la mesura, sino la velocidad y agilidad las que son bellas"(159d) termina diciendo Sócrates.

Con todo es necesario llegar al primero de los textos eminentemente estéticos de Platón que versa sobre la poesía y se conoce con el nombre de *Ión*. En esa obra mucho de la discusión tiene que ver, dado que se trata de una polémica con un rapsoda, con la capacidad interpretativa entendida como sabiduría poética y facultad de expresar lo que se quiere decir, sin explicaciones. Lo relevante para la danza es que aquí queda cuestionada por primera vez la pretendida virtud de la técnica como insuficiente sino hasta que se la hace llegar a los niveles de la *poiesis*, interpretación de qué y del cómo de la obra, saber mudo, implícito.

Acudiendo a la insólita alternativa de aproximarse al arte como aquello que los hombres de mucho talento pueden y no necesariamente por su capacidad de verdad (Sócrates expresa "con respecto a mí, no sé más que decir sencillamente la verdad, cual conviene a un hombre de poco talento" 532d-e) la socorrida hipótesis del *no sé qué*, ante la impotencia explicativa de esta aceptación merecerá una ilustración relativa, sorprendentemente a la danza, en el momento más intenso del diálogo respecto del fenómeno estético y la potencia productiva del artista: "no es mediante la *techné*, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas. Lo mismo sucede con los poetas líricos. Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí mismos, los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas, sino que desde el momento que toman el tono de la armonía y el ritmo entran en furor y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes; que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarlas en el momento en que cesa su delirio"(533e-534a).

Muchos son los elementos que hacen esencial a esta cita. En general y por empezar, el mencionar a la épica y a la lírica y dejar fuera las creaciones dramáticas, nos parece sin duda, por ser estas demasiado humanas, demasiado cotidianas, o en suma por no tener necesidad de instancias sobrenaturales. En particular y para la danza el apuntalamiento de términos, por más metafórica que sea su alusión, que se cincelarán muchos estetas de la posteridad para explicar el fenómeno de la inspiración:

el éxtasis, el furor, el entusiasmo, la embriaguez; y que como hemos visto presentan una muy evidente relación con la danza en sus orígenes griegos desde la mitología.

Casi a renglón seguido se dirá aún más caracterizando al poeta: "es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo (...) son los órganos de la divinidad (...) los poetas no son más que sus intérpretes"(534b-534e).

Dejando la palabra a su interlocutor, intercambiando ideas sobre la interpretación llegan pronto a abordar el asunto de la experiencia artística en el espectador refiriendo allí el célebre ejemplo de la piedra heraclea (magnética) y acotando que el rapsoda es un intermediario: "el dios atrae el alma de los hombres por donde quiere, haciendo pasar su virtud de los unos a los otros, y lo mismo que sucede con la piedra imán, está pendiente de él una larga cadena de coristas"(536a).

¿Qué percibe el inspirado, el entusiasta? Poco después lo aclara Sócrates: "lo mismo que los coribantes no sienten ninguna otra melodía que la del dios que los posee, ni olvidan las figuras y palabras que corresponden a este aire"(536c).

Es notorio en esta anterior cita que se atribuya al coribante no sólo la ejecución de figuras, propias, como se entiende, de un intérprete de la danza, sino también el de las palabras igualmente inspiradas; esto obedece a la evolución que tomaría la noción coréica al incorporar no sólo al bailarín sino al cantante, en especial, en la práctica teatral, todavía con la carga religiosa y en el espacio reservado de la *órchestra* donde música, canto y danza se fusionaban.

La inspiración como motivo de afluencia suma y la resistencia crítica que supone de cara al conocimiento racional, haría justificatoria la necesidad de soltura y de ignorancia para quien da sus pasos al son de un dios, esta especial sabiduría en el deponer la técnica permite las irrupciones y directrices de instancias sobrenaturales, el bailarín como modelo seleccionado por Platón para explicar lo inexplicable del arte será también calificado por éste como un profeta, pero de nuevo no a la manera del oráculo aleccionador sino como un ser que asumiendo la crisis del dualismo cuerpo y alma bailará más que con su cuerpo y sabrá, como afirmaría la mística de todos los tiempos "ir con pasos ajenos".

En otro tono el diálogo *Protágoras* discutirá sobre si el saber es diferente a la virtud y por tanto sobre las dificultades de enseñarla. Allí la ejemplificación alcanza de nuevo proporciones tácitas, se tratará de refrendar la necesidad de una educación del

cuerpo dividida entre la gimnasia y la medicina, referida a los juegos Asclepios y a las celebraciones teatrales que se fundían en el teatro ateniense del Epidauro cada cinco años y que requerían de la desnudez y la salud para resistir las corrupciones que por el beber, comer, vestir y calzar se pudieran padecer.

Resulta sin embargo que en el segundo texto estético de máxima importancia escrito por Platón, el *Hippias Mayor*, el criterio de percepción estética vindique a la vista y al oído dejando fuera a la danza de las discusiones e ilustraciones. Y por ello tengamos que acudir a las anotaciones que sobre la danza se hagan en la *República*.

En el libro segundo se contará al baile dentro de los lujos del Estado advirtiendo sobre la peligrosidad que en general tienen las artes por ablandar a la sociedad y por ello la pertinencia de dotar de alma al cuerpo: "es el alma (...) cuando es buena, la que da al cuerpo, mediante su propia virtud, toda la perfección de que aquel es capaz".

Esto sólo acarrea no únicamente problemas de arte, sino también de moralidad por las provocaciones eróticas que como en el diálogo *Simposio* se explayan con profusión, no sin tangenciales referencias a la danza y su mitología, por ejemplo, sobre la bebida y la embriaguez y Dióniso, sobre la música y sus valores en Orfeo, sobre los vicios entendidos como un amor al cuerpo mayor que al alma, sobre el mito del andrógino, el hombre original y su desgarramiento que tenderá en lo futuro a la búsqueda de la pareja y el placer "como los que bailan sobre odres en la fiesta de Caco"(190d), y como novedad la alusión a la diosa Ate por parte de Homero que para la danza implicaría la primera alusión sobre la necesidad de abolir la gravedad cuando escribe en la *Iliada* "sus pies son delicados, y no los acerca al suelo, sino que anda sobre las cabezas de los hombres"(canto IX, v. 92), y también la relación de un Eros que preside a los coros, a las fiestas y a los sacrificios y la tensión que se guarda entre el amor, la religión y el arte.

En el libro tercero de la misma *República*, el cultivo del alma previo al del cuerpo no implicará hacer esperar a la gimnástica sino el de relacionarla con la diversidad múltiple de los manjares para que la salud del cuerpo derive en la virtud del alma siempre en el entendido de la sobriedad y por ello la exigencia de criar a los jóvenes "con arreglo a los principios de la música que en el alma hace surgir la templanza"(410a). Pero una música no exenta de su evolución corporal porque la sola sonoridad sin gimnasia dulcificaría inútilmente y debilitaría el carácter. Por ello Platón ve la importancia política de este complejo estético en el libro cuarto categóricamente:

"no se puede tocar a las reglas de la música son alterar las leyes fundamentales de la gobernación"(424c).

La música y la gimnástica contribuirían a que el ciudadano logre ser dueño de sí mismo donde se somete al cuerpo por parte de la soberanía del alma. La consecuencia que asume al autor se verifica en el libro quinto al notar que esta pedagogía habría de romper con un principio dancístico de formación y por ello la inercia de arremeter contra el coro báquico como prototipo, en esa época, para una creciente generación juvenil de la avidez, la curiosidad y la complacencia sin la elevación del alma. Si la danza presta algún servicio en las pretensiones formativas de este filósofo será al precio de romper con el grupo, será empeñando los esfuerzos de autoconocimiento contra la masa, el filósofo es un solista en la cultura, un *anacoreta*.

El libro séptimo de las *Leyes* que parece corregir algunos excesos de la *República*, en relación con la danza vuelve a abordar el problema de la perfección del cuerpo pero ya en términos de salud, belleza y vigor pretendiendo que la ascesis (ejercicio) da formación al alma.

Y ello sin dejar de refrendar la crítica a los bailarines de grupo, porque el mal de los coribantes resulta una mezcla de insomnio y frenesí y que sólo se cura procurando el sueño en la agitación de movimientos sometidos a reglas del baile y la música, dado que no se puede vivir en el furor se tratará de dar paso al buen sentido, de influir en el humor.

¿Cuál es pues la perspectiva de formación que adquiere la danza en las *Leyes*? en los hábitos del juego cuando esta gimnástica no es de lucha sino de baile dividido en movimientos de dignidad y de grandeza en las solemnidades que hacen la coreografía con pasos vivos y lentos de la procesión; y por otro lado en movimientos de salud, agilidad y belleza con pasos festivos, cadenciosos y acompasados de las celebraciones laicas.

Reconoce Platón la deuda con los bailes imitativos, que si entendemos bien, son oriundos de las prácticas bélicas, y altamente recomendables por no ser alicientes del placer, como por su parte el juego que tiene una inocencia danzatoria de hombres libres.

El hombre es un juguete de dios y parece que de allí proviene su excelencia donde la danza como juego de la vida produce un doble efecto de diversión e

ARISTÓTELES (384 - 322 a. C.)

Si hubiéramos de retomar la estética de Aristóteles desde la situación en la que dejamos las ideas de Platón, se podría hacer ello en claro beneficio para la danza, no tanto incurriendo en las alusiones a la formación ética y de temperamento de los jóvenes atenienses sino partiendo de tesis estrictamente estéticas plasmadas en su *Poética*. Y esto en el punto mismo de la hipótesis del principio lúdico del arte pues desde el 1448b hasta el 1449b se esboza una interesantísima conjetura que alcanzará proporciones téticas al respecto del origen de la poesía entendida no como el arte literario que conocemos (pues "el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora"(Aristóteles, 1974, 1447b), esto para no sobrentender ni dar por sentado la equivalencia entre poética en Aristóteles con literatura para nosotros) sino como el equivalente más propio de todo el arte.

Así pues, Aristóteles adelanta desde muy pronto en el texto que el arte es *mimesis* (imitación no calcada, copia no del *qué* sino del *cómo*) apuntando que es desde la niñez que los primeros conocimientos van acompañados de disfrute en las obras de imitación por lo que no tardará en engarzar a la *mimesis* con las facultades de los mejor dotados para el arte puestas en juego en la improvisación (*autosjediasmaton*), que ésta pertenece tanto a hombres de calidad como vulgares y que por lo que a la poética respecta empezó en la composición de invectivas al *yambizar* (una suerte de *albureo* mutuo) en el que para la literatura como arte registrable se encuentra el preclaro ejemplo de Homero, no como compositor de la *Iliada* o la *Odisea*, sino más originalmente como el autor del *Margites* con el que "también fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible"(1448b35).

Aproximándose al esbozo histórico de una teoría sobre el teatro, como expresión compleja y convocatoria de diversas artes, se afirma "al principio, en efecto, usaban el tetrámetro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza"(1449a25-25). Esta primera referencia comporta una clasificación de danzas de las que Aristóteles no hará mayor aclaración, pero que precisamente por ello nos habla de un implícito sobrentendido para la época, y es que los pies danzables de obras escénicas se habrían de convertir en el pie como métrica de versos, como cadencia poético-literaria que obvia la relación del texto con una compleja ejecución coreográfica (en la *Retórica*

1408b 36 se referirá al *troqueo* como algo más propio de la danza *kórdax* que era una interpretación de origen lidio, bufa e indecente).

¿De qué le sirve a Aristóteles acudir a la danza para sus tesis estéticas? En primer lugar conviene aclarar que Aristóteles abandona el uso del término *choreía* en su alusión dancística asumiendo ya inequívocamente el perfil más bien actoral que el papel del coro tenía en la escena por lo cual adoptará únicamente el término *órchesis* para establecer desde muy pronto una tesis sorprendente, aún hoy, para los entendidos del baile, a saber, que "el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía"(1447a27). La relevancia de tan sucinta frase estriba en que la *mimesis* con ritmo sólo exentaba casi por única vez en la historia de la teoría sobre la danza a la acostumbrada dependencia del baile respecto de la música, no por que no hubiera expresión musical en el bailarín, sino que ésta operaba como un efecto surgido de la propia ejecución, no de la comparsa de instrumentistas y cantores que pusieran a bailar a un ejecutante. La cita se hace más densa a renglón seguido cuando escribe "estos, (los danzantes) en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras imitan caracteres, pasiones y acciones"(1447a28).

Considérese que el ritmo se entiende en la obra como un medio para la imitación, connatural al hombre y en el entendido que se constituyen de metros (es decir, de dos pies).

Tómese en cuenta también que el tetrámetro (el propio de la danza) es ligero y apto, y sobre todo que la conversión en figura de esos ritmos (las formas corporales del bailarín) hacen la *mimesis* de el carácter (*ethos*), pasión (*pathos*) y acción (*praxis*); estas últimas imitaciones, esencia de toda poética.

Por parte del *ethos* afirma Aristóteles que lo habrá si las acciones manifiestan decisión, y dotan al actor y a su personaje del elemento propicio que logra la semejanza, la consecuencia. El carácter es aquello por lo cual decimos que los que actúan sean tal o cual, es decir, permite la identificación, y lo relevante es que la danza es la primera mencionada como arte que lo imita. Quede claro que el revestimiento del carácter es producto de la acción de un ejecutante, no de suposiciones ni de concesiones.

El *pathos* resulta esa imitación que el bailarín lleva a niveles muy persuasivos partiendo de la misma naturaleza y que requiere en su composición de *peripecias* y

agniciones. La virtud del lance patético no censurado por Aristóteles estriba en estar a punto de ejecutar una acción y ejecutarla decididamente.

Y la *praxis* que también la danza imita artísticamente se la logra recreando a hombres que actúan de manera esforzada, completa y de cierta amplitud. Las acciones son la fábula (*mythos*) compositivas y estructurantes, como el fin de la obra, su alma. La relevancia de esto es que la acción y no el personaje es el que da unidad a la obra, se trata de componer en función de una acción única, sola y entera, su hermosura depende de su ejecución maravillosa (*thaumaston*), una interpretación contra lo esperado que opera lo fortuito hecho de intento.

La queja de Aristóteles contra la mayoría de los autores que le son contemporáneos es que realizan obras carentes de carácter y que los principiantes se preocupan primero por dominar antes los caracteres que las acciones que los generan.

El autor irá más lejos hasta afirmar a una escasa página de terminar lo que queda de la poética, a favor de la acción esbozada por la *praxis* del bailarín que "no todo movimiento debe de reprobarse, pues tampoco se reprueba la danza, sino el de los malos actores (*hypocritai*), que es lo que se reprochaba a Calípides, y ahora a otros, diciendo que imitan a mujeres vulgares"(1462a8-9). Reconvencidos quedan pues a no dudar, las exageraciones y amaneramientos que el actor cree necesarias para que los espectadores comprendan sin percatarse, como lo podría hacer el bailarín, que es suficiente con el acento (*prosodia*), pues atendiéndolo se suelen resolver dificultades en la interpretación de las obras de los poetas.

El bailarín queda inscrito entre los artistas de la elocución (*lexis*) que es la composición misma y que insta Aristóteles a que sea clara y sin bajezas, sin efectismos ni ostentación pero nunca exenta del necesario esfuerzo (*spoudaios*) necesario por calidad en la imitación artística, haciendo todo esto un servicio no complaciente para el idóneo espectador (*theatai*) al no plegarse a los deseos del público y en el entendido de la acostumbrada flojedad de la asistencia, el bailarín bien podría cumplir con una ejecución críticamente airosa más hija de su propio talento (*eufyes*, que sabe amoldarse a las situaciones, justamente lo que no puede tomarse de otro) evitando, eso sí, una característica que había acompañado al arte dancístico desde su época mítica: la exaltación (*manicoi*), ese frenesí, ese delirio, que Aristóteles percibe como una salida fácil de sí mismo.

Pero no han de interpretarse legitimamente las ideas dancísticas en la *Poética* de este autor, como un momento restrictivo para la danza, pues es sabido y de fácil verificación que no existe empacho alguno en Aristóteles para vincular arte con espectáculo (*opsis*), ni con portento (*teratodes*) como partes necesarias del arte y elemento seductor aún cuando la producción y catarsis del temor y la compasión no deban depender de éstos (como el efecto estético no debe depender de los gastos de producción). Inclusive la tragedia supera a otros géneros como la epopeya con las ventajas que la música y el espectáculo le provee y lo cual no es poco mérito pues, según nuestro autor, son medios eficacísimos para deleitar (*hedonai*).

LUCIANO (c. 120 – c. 180)

Como autor de síntesis de una doble tradición (grecolatina) y dada la relevancia de que entre sus obras de gran desparpajo erudito y como representando un decadente epicureísmo se cuente su texto *Sobre la danza* (también conocido como *Sobre la pantomima*) Luciano de Samosata se nos revela como un eslabón crucial en el estudio, y más aún la defensa de una expresión artística que consideró era momento de hacer comparecer ante los prejuicios de su época. La obra habría sido redactada alrededor del 163 en Antioquía a la manera de un diálogo entre Licino y Cratón.

Licino comienza el diálogo atajando una serie de acusaciones contra la danza sintetizada en las variables de vulgaridad y afeminamiento, ambos lascivos que contrastarían con la apreciación de espectáculos más eruditos según Cratón (etimológicamente "hombre fuerte", símbolo de una perspectiva machista). Teme este último en clara advertencia a su interlocutor que resulte infructuosa la apología que pretende Licino: "vas a necesitar por ello, mi buen amigo una larga defensa para enfrentarte con las personas cultas, si no quieres que te descalifiquen por completo y te eliminen del grupo de los hombres serios"(Luciano, 1990, 3).

Cratón sospecha, desde una perspectiva en la que se supone quedaríamos ubicados la mayoría de los espectadores, que es por una especie de fascinación o hechizo por el que en los teatros la danza embelesa: "tú además parece que está completamente esclavizado por los ojos"(3).

Los argumentos de Licino preparados por los escrúpulos de Cratón ya se entreve que van más allá de los de un espectador de la danza, que precisamente vería a esta como un arte visual, intentando, como en ningún otro autor anterior el poder apreciar a la danza desde la experiencia del propio cuerpo que se presta para ejecutarla, y tal vez por eso la primera exclamación de Licino en respuesta sea: "¡Ay, Cratón, con qué rabia has azuzado contra nosotros a tu propio perro!"(4).

La autoridad de Homero vuelve a citarse como "el que ha visto este espectáculo"(4), (a pesar de la tradición acotada sobre la ceguera de este autor) por lo que en un juego de palabras se afirma citando la *Odisea* (XII 188) "regresa habiendo disfrutado y sabiendo más que antes".

Cratón no se cansará de injuriar a tan vergonzante y abominable espectáculo hasta que Licino esgrime el argumento no sólo de los prejuicios difusos sino el de los escrúpulos tomados de oídas, y arremete: "¿estás dispuesto a dejar de lado tus

insultos y a oírme lo que diga sobre la danza y sus bondades, cómo no sólo es placentera sino también útil a los espectadores, cuánta cultura e instrucción imparte, cómo armoniza las almas de los asistentes, ejercitándolos en los más bellos espectáculos, entreteniéndolos con magníficas audiciones y mostrando una belleza común del alma y del cuerpo?"(6). Todo esto en una especie de síntesis de virtudes asentadas por los autores del pasado y haciendo de esto mismo un argumento más: "En primer lugar, me parece que ignoras totalmente que la práctica de la danza no es reciente"(7).

A partir de este momento Licino añadirá en una escalada de referencias cultas, por ejemplo, el que la danza surja por razones cósmicas del movimiento regular de los astros, la conjunción de las estrellas y la condición errante de los planetas en un ritmo y armonía disciplinados hasta llegar incluso a sostener que en esa época en la que escribe y mediante los "aditamentos de belleza, parece que ahora ha llegado a la cumbre de su perfección, se ha diversificado y se ha hecho totalmente armónica, convertida en bendición llena de gracia"(7).

Le seguirán referencias míticas históricas a una supuesta danza de Zeus para librarse de la devoración por su padre y que la suya era una danza armada con escudos y espadas en "saltos frenéticos con furor guerrero"(8) que generará la estirpe de los militares y estrategas líderes, virtuosos por su ligereza y destreza en el combate. Tratándose todo esto, al parecer, de la danza pírrica.

Y pasando por las *gimnopedias* como bailes ejecutados junto al ágora por jóvenes que competían entre sí para llegar al arte saltatorio de los acróbatas como ejercicio refinado y lleno de alegría que domestica la agresividad y prepara los sacrificios de la danza mímica, no sólo entre griegos sino en un elenco de culturas extranjeras que se pasan a consignar.

Sin embargo, un momento menos anecdótico y más analítico se lo encuentra desde el párrafo 22 donde se retoma la ritualidad dionisiaca al consignar las tres danzas más tradicionales por nombre: *kórdax*, *sikinnis* y *emmeleia* cuyas correspondencias, se sabe ahora, se guardan con la comedia, el drama satírico y la tragedia respectivamente.

La concreción y el misticismo de bailar presenta el espectro basto en el que el bailar incurre, desde la distracción y la enseñanza hasta la amistad y el contacto divino.

Luciano incluso referirá la autoridad de Platón y Jenofonte, no sin cierto forzamiento de los textos, al referir a Sócrates y sus pretendidos elogios a la danza como uno de los más serios temas de estudio.

Líneas abajo se retoma, muy aristotélicamente, el empate que entre danza y tragedia Luciano ve en su temática común dejando ver levemente, en favor de la danza, el beneficio de la variedad y las innumerables modificaciones que le son propias.

Luciano preferirá detener su revisión de autores y anécdotas para concentrarse en la cualificación del bailarín mismo y "cómo debe entrenarse, los conocimientos que debe adquirir y por qué medios debe fortalecer su trabajo"(35): el bailarín nada locuaz dejó de hablar y cantar por razón del jadeo provocado por sus movimientos y por eso la dialéctica le es impropia más no así la retórica, y la pintura y la escultura mejor que un Fidias o un Apeles. Es un arte de la memoria (propicia a Mnemosine) porque según Homero, de nuevo, (*Ilíada* I 70) el bailarín debería de saber "el presente, el futuro y el pasado"(36). Y ya en estos menesteres asumirse como una ciencia "que da a conocer el pensamiento y hace inteligible lo oscuro (... porque ...) conozca lo necesario y sepa interpretarlo"(36).

En este punto Luciano despeja en una línea toda duda sobre el doble papel de la interpretación, habiendo dicho lo concerniente al conocimiento teórico, en un segundo momento breve se referirá a esta en términos de ejecución dancística: "al decir interpretación quiero decir claridad de las posturas" (párrafo 36 en el que termina diciendo que el bailarín "debe tener a mano su recuerdo y su presentación con decoro").

Pero esta aclaración en el texto no merecerá una descripción técnica de la danza (la segunda parte del concepto de interpretación) sino solamente sobre el conocimiento teórico de temas que el bailarín va a representar, y en esto extiende su pluma hasta el párrafo 61.

"Como es un imitador y se compromete a explicar por medio de movimientos lo que se está cantando, necesita, lo mismo que los oradores, practicar la claridad, para que todo lo que representa resulte evidente, sin necesidad de intérprete alguno, sino que, como decía el oráculo de Delfos, el espectador de la danza *debe comprender a un mudo y oír a un bailarín que no habla.*"(62)

Todo este párrafo que deja a la danza al margen de la música cantada y ejecutada pretende no sólo dignificar al bailarín con la condición profética conferida desde el pasado, sino también haciendo de éste un artista en el que se detiene o hasta donde llega toda interpretación, como si a la danza no se le pudiera glosar.

A cuento vendrá una anécdota sobre Demetrio el Cínico que con melindrosidad asentaba la idea común de que la danza resultaba una especie de ornato de la música; oyéndole un talentoso ejecutante de época neroniana solicitó hacerse ver bailar desprovisto de flautas y cantos e incluso ordenó silencio a toda marca de compás y ritmo bailando con tal virtud los amores de Afrodita y Ares, mereció la exclamación de Demetrio al término de su interpretación "amigo, estoy oyendo la historia que estás representando, no sólo la veo; me parece que estás hablando con las mismas manos"(63).

Después de esto se entiende la pertinencia que deja ver la pregunta que Licino dirige a Cratón sobre lo que acerca de la danza sucede en el teatro: "¿lo censuras después de haberlo presenciado personalmente muchas veces, o lo consideras abyecto y abominable, como tú dices, a pesar de no tener ni idea del espectáculo?"(5).

Aparte del mérito dancístico de la interpretación conviene saber que las otras anécdotas que acuden dejan entrever una idea ya revisada en las *Báquides*, el que la danza cuente entre sus mejores ejecutantes, no sólo a individuos desprovistos de erudición racional sino inclusive el que sea en tierras bárbaras donde mejor se despliegue el talento coreográfico, con el correspondiente problema no sólo de incultura y lenguaje, las culturas periféricas dan muestras de la detección del baluarte expresivo y comunicativo que distinguía a la danza de entonces; distinción que Luciano retoma en una cita apócrifa de proporciones antropológicas refiriéndose a un bailarín: "amigo mío, no te habías dado cuenta de que tenías un solo cuerpo, pero muchas almas"(66).

Y cuando, hablando de la danza báquica se trata de señalar a los jonios (recuérdese que éstos se caracterizaban por un *tono*, en Platón, de afectación y afeminamiento deleznable), nuestro autor lejos de ver la vulgaridad y el carácter satírico de sus ejecutantes, nos recuerda cómo asisten a la danza: "todos acuden olvidándose de todo y están sentados todo el día (...) Y ejecutan estas danzas los individuos más nobles y más caracterizados de cada ciudad, no sólo sin avergonzarse sino que se jactan de ello más que de su nobleza, de sus servicios públicos y de las

distinciones de sus antepasados”(79). Para nosotros -y cosa que se verá en autores de otras épocas- el bailar no sólo sobrepuja otras dignidades sino que también democratiza los estratos de la sociedad.

Si retomamos el segundo título con el que se conoce a este texto podríamos ver validarse una intención meritoria y estética que hace al bailarín y es la de ajustarse al nombre griego que los italianos daban a este ejecutante: pantomimo, precisamente porque es uno que lo imita todo. El propio Luciano en un momento aclaratorio escribe: “la mayor dedicación y el máximo objetivo de la danza es la capacidad de imitación”(65) y esto porque le resulta muy cara la noción de mimesis que alcanza tanto momentos formales como temáticos: “En general, la danza se compromete a mostrar costumbres y emociones y a representarlas”(67).

Por más que resulte lejana a la sesudez explicativa, la danza ha de contarse dentro de las aspiraciones más pujantes por el saber. A este respecto se hacen venir los testimonios de Timócrates y Lesbonacte de Mitilene –maestro y alumno- que llamaron al bailarín, *manisabio* y aquel exclamando dijo “¡De qué espectáculo me ha privado mi respeto por la filosofía!”(69).

Son suficientes las ocasiones en que Luciano acredita a vista y oídos para atestiguar las bondades de la danza, pero como hemos insinuado, esta práctica le merece un posicionamiento desde el mismo ejecutante (aún cuando éste no se vea ni se escuche) por lo que el retomar ideas platónicas sobre el alma (de la *República* IV 436-441) según lo cual este artista muestra la irascibilidad, la concupiscencia y la racionalidad “en cada una de las partes de la danza”(70), lo hace tal vez para refrendar la idea de que ante todo la danza se siente con el cuerpo y no mejor el espectador que el intérprete: “lo mismo que el tacto está repartido entre los sentidos”(70) con lo que parangona la diseminación tripartita del alma al bailar.

Rociando unas gotas de misticismo, y reconociendo la excentricidad de la opinión, Luciano consigna un testimonio de oídas acerca del silencio del bailarín al escribir que éste comportaba un dogma pitagórico.

Pero de regreso a virtudes más prácticas el arte saltatorio se le presenta fusionando cualidades pares como las del placer y el provecho, que se retroalimentan, como la de la hermosura y el placer (en las formas seguras de su despliegue a diferencia de otras actividades físicas), como armonizar cuerpo y alma, deleitar a los

espectadores e instruirles; todas en orden a la pujanza con la que bailar o presenciar la danza procura mejoras en el carácter.

Si de provechos estéticos se trata, uno muy relevante se asienta: "y si además buscas la perfección de las veces, ¿en qué otro sitio podrías encontrarla? o ¿qué coral podrías oír más melodiosa? O si prefieres el sonido más agudo de la flauta y la siringa, también puedes disfrutar de ellas copiosamente con la danza"(72).

Se trata pues de una postura por encima de la exención o independencia de la danza respecto de la música, para su lugar y con un sentido común sin radicalismos aislacionistas y puritanos, hacer evidente que el bailar, por supuesto el bailar con música, lejos de la situación subsidiaria y más allá de la complementariedad, se convierte en una instancia de exigencia artística para extraer del músico su mayor virtuosismo, donde las fronteras entre las artes se disipan.

Nuevas cualidades registra Luciano, ya no para el bailarín común sino para el perfecto, como son la rápida inventiva, la acción oportuna y la aptitud crítica para distinguir y eventualmente rechazar composiciones.

Lo anterior sin ignorar la necesidad de una fisonomía proporcionada, no tanto por la belleza corporal y el lucimiento, son sencillamente para lograr la credibilidad del bailarín; aquí (75-76) se refieren testimonios de la ciudad de Antioquía: "una ciudad muy inteligente que honra la danza de modo especial", justamente en donde redactaría Luciano su texto.

De nuevo, haciendo acopio de testimonios, de Heródoto provendría el mérito sinestésico de la danza (l 8, en el párrafo 78) acerca que en la danza se logran unir percepciones que dignifican y acreditan la experiencia (tacto, vista, oído...).

Poco antes de terminar su texto, y con una honestidad no muy común en los defensores de la danza, Luciano también reconocerá que en ésta se ayuntan vicios, tanto del cuerpo como del espíritu, siendo estos últimos los que más le preocupan, aunque no haya que condenar a la danza por razón de semejantes bailarines: "Unos se mueven de modo irracional, sin ninguna relación, por así decirlo, con la medida, con el pie por un lado y la música por otro. Otros se mueven con ritmo, pero los temas van retrasados o se anticipan"(80).

Como se ve los vicios del espíritu bien se pueden reducir a fallos técnicos y esto muy probablemente dentro de un supuesto cultural de época imperial romana que dio que hablar estéticamente tanto a Horacio como a Petronio, asienta Luciano: "Se

produce en la danza, como en la literatura, lo que la gente llama mal gusto cuando sobrepasan los límites de la imitación y se esfuerzan más de lo necesario”(82). Relacionado este *mal gusto* con la falta de acento en Aristóteles se observa que en nuestro autor los amaneramientos, las ampulaciones son conducentes a cierta rusticidad de poco tacto y que en la danza resultan del todo inapropiadas por implicar un desapego a la integridad y un apapacho innecesario al espectador.

A Luciano le rige la máxima de Delfos “conócete a ti mismo” para el espectáculo de la danza que no derivará en el culto al vivo sino que repunta como un mérito ya establecido por la estética plotiniana y las advertencias del autor del importante texto de época posterior *Sobre lo sublime*, a saber, que el bailarín como artista debe ser perfecto, íntegro, coherente, agudo de ideas y de profunda formación, “y sobre todo con sentimientos humanos”(81), logrando el elogio de sí mismo sin narcisismos cuando el espectador llegue a una agnición como en la que “cada uno de los asistentes reconozca su propia situación, o más bien se vea a sí mismo en el bailarín como en un espejo”(81).

Finalmente Luciano no será partidario de los delirios y las manías desatadas, por más autoridad mítica que lo recomiende, pues uno de los vicios graves de la danza se verifica en “el excesivo entusiasmo en la imitación (... que ...) había ido a parar en una verdadera locura”(83). Porque no se trata sino de que la danza se someta a márgenes aún cuando “es suficiente que el actor se vuelva loco una vez”(84), se trata pues de mantenerse “dentro de los límites de la danza, sin estropear la representación”(84). El *danzómano* (85) no debe ser, por lo que parece, un bailarín sino a lo sumo un espectador lúcido de la danza.

Después de esta larga exposición en la que Licino no se hizo interrumpir, Cratón transigirá para terminar “Acuérdate, amigo mío, cuando vayas al teatro, de reservarme un asiento a tu lado, para que no seas tú el único en volver de allí más sabio”(85).

AGUSTÍN DE HIPONA (356-430)

Concentrándonos en la obra de este padre de la Iglesia escrita en espera de su ceremonia de bautismo cerca del año 387, en el periodo de su conversión, y por el entendido de que su obra previa escrita a esta nueva etapa de su vida, que aunque trató fundamentalmente de cuestiones estéticas habría sido desaparecida en parte por su propio autor y motivo de una serie de retractaciones al respecto, haremos omisión de otras referencias que no sean las del texto *De Musica* (San Agustín, 2000), en lo correspondiente a una pequeña serie de notas sobre a danza.

El texto no es, como se esperaría por su título, en nuestro tiempo, una obra relativa al arte de los sonidos instrumentados sino una aproximación, sí a un arte liberal, pero específicamente con apuntes sobre métrica, fonética e incluso teología del lenguaje y su estilo; lo que ampara el que las pocas notas sobre la danza entren desde el mero principio por las sendas alusiones al uso del pie y sus tiempos, con todo y la doble acepción literaria y coral.

Las incidencias temáticas de la obra transitan de las inquietudes sobre el ritmo y el número, la modulación y la armonía, hasta la estilística del *tróqueo*, *espóndeo*, las *pirriquias*, el *coriambo* y el *baquio* como formas y metros de la poética de cultura latina, que para nosotros guardan una relación ancestral con la danza de origen griego.

La primera mención sobre la danza en el texto se encuentra en la primera parte del libro primero y es como sigue en el esquema del diálogo maestro-discípulo: "Maestro- Música es la ciencia de modular bien, ¿o no te parece así? Discípulo- Tal vez me parecería si para mí fuera claro qué es la misma modulación. M.- ¿Acaso este verbo que se llama modular, o nunca lo oíste, o en ningún lugar sino en aquello que se refería al canto y al baile? D.- Así es, sin duda. Pero, puesto que veo que modular, se ha dicho a partir de la medida, puesto que en todas las cosas bien hechas se ha de guardar la medida y puesto que veo también muchas cosas en el canto y en la danza que, aunque, deleiten, son vulgares, yo quiero, captar de un modo muy completo, qué es directamente la misma modulación, término casi único con el cual, se delimita la definición de tan magna disciplina. Pues no ha de ser aprendido aquí algo tal como lo que saben cualquier cantor o histrión."(II. 2:31-32)

La distinción establecida por Agustín ente el deleite de un arte y su vulgar expresión nos ubican de inmediato en los terrenos de una época donde la mentalidad y la sensibilidad estéticas se hacían corresponder con la de los referentes éticos.

Por lo anterior no deja de sorprender que aunque se hable de la danza con cautela, se la admite como disciplina de las que, como bien hechas, se ha de guardar la medida y la modulación. No importando por este momento el alcance estético de este par de nociones, seis intervenciones más abajo el maestro establece: "M.— Por consiguiente, aquello que ha sido dicho por ti a continuación, que hay muchas cosas vulgares en el canto y en el baile en las cuales, si empleamos el nombre de modulación, se degrada esa disciplina casi divina, ha sido señalado por ti absolutamente en forma muy cauta. Y así discutamos primero qué es modular, después qué es modular bien"(:32).

Ya aquí, se incorpora una pauta de comprensión teológica pues, aunque se postergue una vez más la aclaración del concepto en cuestión, ha sido ya ubicada su dignidad dentro de las cosas divinas por lo que las restricciones, y en lo que éstas tengan que ver con el arte y la danza, habrán de ser por nosotros desentrañadas, no sin el temor de equivocarnos.

Una página después se aborda la cuestión del movimiento y de nuevo se mienta a la danza: "M- ¿Acaso pues el movimiento mismo es apetecido por sí y no por aquello que se quiere torrear? D.— Es evidente. M.- ¿Y qué? ¿si no moviera los miembros para otra cosa, sino para que se movieran hermosa y armoniosamente diríamos que él hace otra cosa sino danzar? D- Así parece. M.- Luego, ¿cuándo crees que una cosa sobresale y en cierto modo domina? ¿cuando es apetecida por sí misma o cuando lo es por otra cosa? D.- ¿Quién negará que cuando es apetecida por sí misma?"(:33).

Aquí la cuestión según su contexto de diálogo, tendría que ver con la destreza en el movimiento y cómo el ejercerlo por él mismo, el caso de la danza, lo hace más libre y por lo mismo más deleitoso, toda vez que inclusive aquí cabe referimos, nuevamente, al distanciamiento de la danza respecto de la música para evitar servidumbres artísticas.

Sin dejar terminar esta primera parte, por última ocasión el maestro toma la palabra e invocará a la danza por una nueva cuestión: "M.- (...) Por otra parte, puede ocurrir que esta armonía y dimensión deleite cuando no es oportuno. Como si alguien cantando muy dulcemente y bailando bellamente, quisiera con esto mismo divertir, cuando el asunto exige severidad; por cierto, no usa bien de la modulación armoniosa, esto es, aquel usa mal, o sea, inconvenientemente, de aquel movimiento que ya puede llamarse bueno, porque es armonioso. De allí que una cosa es modular, y otra modular

bien. Pues la modulación pertenece a cualquier cantor (o bailarín), en la medida en que aquel no se equivoque en aquellas dimensiones”(34).

El asunto ya no versa ni sobre la armonía ni sobre el deleite, es decir, ni sobre características del objeto artístico o sus repercusiones en el espectador, sino sobre la noción de oportunidad, sobre la propiciación.

El tema ya la obra atribuida a Longino *De lo Sublime*, habría capitalizado como uno de los criterios fundamentales para el mayor asomo del arte y que aquí vierte sus inquietudes respecto de un cierto buen gusto que implicaría no contrariar las expectativas de un conato de experiencia artística, aún cuando ésta proviniera de la tan sospechosa, en su tiempo, práctica de la danza.

En la parte segunda del mismo primer libro (XII. 27) acude a la discusión, de nuevo, nuestro arte: “M.- Pues bien, si alguno aplaude rítmicamente, de modo que un sonido abarque un tiempo simple y el otro el doble, a los cuales llaman pies yambos, y los continúa y los relaciona; y otro danza de acuerdo al mismo sonido, a saber, moviendo los miembros según aquellos tiempos, ¿acaso no dirías también que la medida de los tiempos es la misma, esto es, que los espacios en los movimientos alternan lo simple con lo doble, ya en aquel aplauso que se oye, ya en aquella danza que se ve? ¿O al menos te deleitarías con el ritmo que sientes, aunque no puedas expresar los números de aquella medida? D.- Así es por cierto, según dices. Pues no sólo aquellos que conocen estos números los perciben en el aplauso y en la danza, y dicen fácilmente cuáles son, sino también aquellos que no los conocen ni pueden expresarlos, no niegan sin embargo que de ellos disfrutan algún placer.”(59)

Aquí Agustín revalora junto con las experiencias del placer estético las de la inteligencia conceptual y técnica del arte para fundir, aprovechando el ejemplo de la danza y la música, en el fenómeno de la cadencia agradable, que se siente en su razón rítmica y se consigue en su puesta en ejecución dejando ver por lo menos, no sólo la necesidad de complemento, sino del espíritu de la continuidad de la obra, no monótonamente, a partir, como en el pie yambo, de la alternancia de evoluciones prácticamente próximas a las tesis de la improvisación o el virtuosismo dancístico.

Pero como hemos dicho, el *De Musica* no es un texto sobre la danza, y por ello habría que esperar hasta el libro sexto, y último, en su parte segunda y en su sección primera (IX. 24), que la discusión estética vinculada ya a variables religiosas, merezca una última invocación sobre el baile extensa y profusa:

"M.- Acerca de los vocablos no te preocupes, la cosa está en tu poder; pues los vocablos son impuestos por la voluntad y no por la naturaleza. Y si tú piensas que son idénticos, y que aquella fuerza no admite dos géneros de ritmos, a eso, si no me engaño, te arrastra el hecho de que la misma alma realiza una y otra cosa. Pero es necesario que tu adviertas que también en los ritmos proferidos la misma alma mueve al cuerpo o se mueve hacia el cuerpo; y en los ritmos sentidos esta misma alma ahora va al encuentro de las pasiones del cuerpo, y en los ritmos recordables é la misma es en cierto modo sacudida por los mismos movimientos hasta que de alguna manera se apacigüen. Por consiguiente, al enumerar y distinguir estos géneros de una sola naturaleza esto es, del alma, discernimos los movimientos y afecciones.

Por esto, así como es un asunto el ser movido hacia aquellas cosas que experimenta el cuerpo, lo cual ocurre en el sentir, y otro asunto es moverse hacia el cuerpo, lo cual ocurre en el actuar, y a su vez otro distinto retener lo que ha resultado en el alma de esos movimientos, lo cual es recordar; así es una cosa aceptar o rechazar aquellos movimientos, o cuando por primera vez se manifiestan, o cuando con el recuerdo se los resucita (lo cual se hace por el placer de la conveniencia o por el desagrado del desacuerdo de tales movimientos o afecciones); y otra cosa es si estas cosas deleitan con razón o sin ellas, lo cual se hace por medio de la razón. Así es necesario que confesemos que estos son dos géneros, como aquellos son tres. Y se así a nosotros nos ha parecido razonable que si el sentido del placer no hubiese estado impregnado por ciertos ritmos, de ningún modo hubiera podido aceptar los intervalos iguales y rechazar los confusos; también nos puede parecer razonable que la razón que se superpone a este deleite, de ningún modo podría juzgar acerca de los ritmos que tiene debajo de ella, sino en comparación con algunos ritmos más vivaces.

Si estas cosas son verdaderas, es claro que han sido descubiertos en el alma cinco géneros de ritmos, a los cuales añadiendo aquellos ritmos corporales que denominamos sonantes, en total tú reconocerás seis géneros de ritmos dispuestos y ordenados. Ahora si te place, aquellos que se nos habían presentado subrepticamente para obtener la primacía, llámense sensibles y reciban el nombre de ritmos de apreciación, puesto que son más honorables aquellos que han sido descubiertos como más excelentes; aunque también yo

pensaría que habría que cambiar el nombre de los ritmos sonoros puesto que si son llamados corporales, más claramente designarán también a aquellos que se encuentran en la danza y en los demás movimientos visibles.”

Semejante cita, que no pretenderíamos explicar en este momento, sino derivar tan sólo lo que de ella se pudiera aprovechar par el arte y la danza (con la consabida dificultad de poner en palabras del autor lo que este no intentara), nos parece que versa sobre la diferencia entre una estética mundana y sus referentes sobrenaturales (*ritmos superiores*).

Toda la cita podría articularse, pues, desde el esquema de las facultades humanas que trata: sentidos, razón, memoria; en la búsqueda, ya sea de la perfecta apreciación, la idónea realización, o el mejor trasunto de arte en oblación religiosa, porque para Agustín la base artística es un placer: “este deleite que es en cierto modo una decisión de los ritmos de apreciación” (IX. 23:190).

El asiento de la razón o de la sensación cobran sentido estético-religioso cuando la “modulación” es percibida como “cierto movimiento libre y dirigido al fin de su belleza” (X. 25:191). Es la cuestión del papel del alma en el arte, cuando ésta descubra la “ley de la igualdad” (X. 27:193) y “porque no puede haber igualdad entre menos de dos cosas”(193) la relación, el parangón se puede mover ente el juego de dualismos que el autor había asentado: cielo-tierra, eterno-temporal, estabilidad-movimiento, virtud-vicio; en el supuesto estético fundamental de las relaciones espíritu-carne, que para la danza implican que las dotaciones del cuerpo no bastan para la expresividad del mismo, a menos que las evoluciones expresen un alma.

Para Agustín resulta crítico el problema de la imitación cuando ésta se debate entre la realización y la fantasía, y cómo el que en ambas se pueda verificar la belleza resulta engañoso (X. 28).

En un esfuerzo de síntesis el autor a pesar de sostener la diferencia abismal entre las cualidades del mundo con las del cielo, adelanta: “no nos ofendamos con las cosas inferiores y sólo nos deleitemos con las superiores. Porque el deleite es por así decirlo el peso del alma. Por consiguiente el deleite ordena al alma. *Pues donde estuviere tu tesoro ahí estará tu corazón (Mt. VI, 21)*” (XI. 29:194).

Agustín remata como bien pudo comenzar en tiempos ancestrales el incentivo cósmico de la danza en la intuición de que “los tiempos que imitan la eternidad” y “los cuerpos celestiales (...) asocian, por así decirlo, al poema del universo los movimientos

de sus tiempos con una sucesión armoniosa" (XI. 29:194). Se trata de validar los esfuerzos de la "fantasía" por lo que a la danza implicaría con mucho provecho el que "estos movimientos (...) se inflaman con los diversos y opuestos soplos de la atención, engendran unos de otros nuevos movimientos" (XI. 32:196).

Y aunque siempre el autor estipulará principios con restricciones, la más estética y menos preocupada por la moral de éstas, tiende a hacernos ver la diferencia, en todo arte, de lo que uno realiza y lo que uno siente en lo que realiza: "una cosa es encontrar en la memoria una fantasía y otra hacer con la memoria un fantasma" (XI. 32:196). Optando de antemano por esta segunda como la más conducente de su estética y que como advertencia explícita a la danza se acota: "pero algunos siguen a sus fantasmas con tanta precipitación" (XI. 32:196).

Por todo, el trato entre la carne y el espíritu, especialmente relevante en el bailarín, merece la siguiente conclusión en nuestro autor: "restituido el deleite de los ritmos racionales, toda nuestra vida se vuelve hacia Dios, dando al cuerpo los ritmos de la salud, aunque no recibiendo por esto alegría, pues esto ocurrirá con la destrucción del hombre exterior y su transformación en algo mejor." (XI. 33:197). Quedaba con esto consignado un esfuerzo por vincular cuerpo y alma para el arte, pero en el dintel ya, de una estética mística, sobre el esfuerzo más que el placer en la búsqueda, eminente en el bailarín, de la transfiguración.

En esta cruzada en la que el espíritu recoge los movimientos del cuerpo, se pretende, más que por esfuerzo y no sin la oportunidad de un estado de gracia, la sencillez de las evoluciones: "Pues cuanto más simples son, tanto menos necesitan de palabras, pero sí mucho de una mente serena" (XII. 34:197).

Inequívocamente se requiere para el arte una disposición de espíritu, y es así que para el ejecutante —en especial el bailarín— acuda la memoria para restaurar y templar el ánimo; en la consignación del encuentro con la hermosa armonía en los movimientos del cuerpo, pero según Agustín por mediación de un amor que restaura la naturaleza caída: "M.- El amor pues, de obrar contra las sucesivas pasiones de su cuerpo, aparta al alma de la contemplación de los eternos, atrayendo la atención de ella por la preocupación del placer sensible, y éste lo hace por los ritmos sentidos." (XIII. 39:203).

El alma inquieta, tema de honda coyuntura en Agustín, encara al final del texto, las provocaciones del cuerpo. Pues una preocupación todavía dentro de los estético,

radica en que a sabiendas de que sólo Dios obra sobre las almas "no a través del cuerpo" (:204), el arte podría, en un lance de colaboración divina: "Sin embargo, por nuestra condición de pecadores resulta que se le permite al alma obrar algo sobre las almas, moviéndolas a través de sus cuerpos con la significación" (XIII. 41:204), y más adelante " porque también el cuerpo es criatura de Dios, y con su hermosura, aunque ínfima, es adornada" (XIV. 46:206).

Cómo el cuerpo desde su condición residual pueda contribuir a la redención de todo con las dignidades del arte, significará la posibilidad de un virtuosismo último que vincule placer y orden pues "quien no ama las leyes, es sometido a las leyes" (XIV. 48:208).

Y así comienza a concluir: "entonces cuanto más atentos solamente a Dios y a la verdad transparente, cara a cara, según se ha dicho, sentiremos sin ninguna inquietud los ritmos con los cuales movemos los cuerpos, y gozaremos de ellos. A no ser que haya que creer que el alma, pudiendo gozar de aquellas cosas que por ella son buenas no pueda gozar de aquellas por las cuales ella es buena." (XV. 49:209). La virtud puede vivificar perfectamente al cuerpo, confía Agustín, y retomando una variable pagana, la de la embriaguez, redefine y termina: "ebriedad, nombre con el cual me parece que se da a entender aquel olvido de las vanidades y de los fantasmas del mundo " (XVI. 52:210)

EXCURSUS I

EL PODER Y LA DANZA

Bailar implica una potestad. El dominio del cuerpo. Este acto de sometimiento ha implicado también la posibilidad de un señorío que a lo largo de la historia extiende sus manifestaciones de las más diversas formas.

El bailarín, como intérprete, concentra y genera admiración y recelo: la arrogancia de quien está facultado al ejecutar y el desdén del impedido que admira.

Como triunfo sobre los ejércitos egipcios María, la profetisa hermana de Aarón, danzó en coro de mujeres y con tímpanos en las manos, como se narra en el libro del Éxodo (cap. XV, 20); Judith victoriosa sobre Holofernes, líder de los asirios, coronaba con danzas e himnos mediante una acción de gracias, el quebrantamiento del rival tomando y repartiendo tirsos a las mujeres, bailando a la cabeza de todo el pueblo (*Jdt.* XV, 12-13); Benjamín sometía a las bailarinas en un desplante exculpado, que buscaba la fecundidad, en el rapto de las hijas de Silo, en el momento en que éstas danzaban en corro saliendo al tiempo sus hombres de las viñas (*Jc.* XXI, 21-23); el propio rey David improvisando danzas en honor a Dios, en la portación del arca en medio de sacrificios, bailaba con todas sus fuerzas justificándose al decir: "Vive Yahveh, el que me ha preferido a tu padre y a toda tu casa para constituirme caudillo de Israel, el pueblo de Yahveh, que yo danzaré ante Yahveh, y me haré más vil todavía" (2 S. VI, 21-22); en el himno triunfal del penúltimo de los Salmos, los hijos de Sión exultan a su rey alabando en danzas con tamboril y cítara su nombre "para ejecutar venganza en las naciones, castigo en los pueblos, para atar con cadenas a sus reyes, con grillos de hierro a sus magnates" (*Sal.* 149) y, finalmente, el poder edificador y reconstructor de la danza, como emancipación de la espada, en el profeta Jeremías (*Jr.* XXXI, 4).

La danza (*choreia*) estaría dotada de la alegría (*charis*) cívica de la paideia griega (Platón, *Leyes* II y VII).

Liberada de la música, la danza convierte para Aristóteles lo que el artista ejecuta en *órchesis* cuya corrección sólo admite la censura artística muy por encima de una política objeción (*Poética* 60b13-15). Como parte de la formación en la virtud, por divertimento y reposo, la danza confiere las cualidades de la rectitud política de juicio y gusto (*Política* VIII) contra el frenesí dionisiaco plasmado en la controversia de poder que en las *Báquides* de Eurípides oponen al mismo dios de la danza con Penteo (rey

de Tebas); aquel quien subestimaba el influjo de las ménades en la guía de los coros, embebidas y lascivas, capaces de tambalear la majestad de un gobierno. La danza, castigada por su servicio público, encontraba en la marginalidad su sacra orgía y vindicación popular.

Un Estado atento a la juventud que danza, que lucha a su manera en su gimnasia festiva y solemne, merecía en tiempos augustos la total defensa de Luciano de Samosata: "los cretenses más bravos, entrenándose con energía se convirtieron en los mejores danzantes, no sólo los particulares sino también los de estirpe regia que aspiraban a ser líderes"(Luciano, 1990, 8) (Neoptólemo bailó de alegría después de matar a Euripilo); contra la vulgaridad y el afeminamiento Licino defenderá la clarividencia y la perspicacia de la danza ante los ojos avergonzados de un Cratón lleno del insultante escrúpulo de espectador impaciente. El baile iniciaba su controversia.

Era la época de las Saturnales, de las danzas cereales, que no sólo celebraban la tierra sino el poder campesino, las virtudes del trabajo y su afán coréicamente instrumentado; la honra ilustre que habilitaba el comedido gusto de la fuerza laboral.

Poco después Teodora esposa del emperador Justiniano (483-565) había sido una conocida bailarina desnudista de los teatros públicos, el emperador hacía valer el poder asistencial de una pareja semejante. La sombra de Salomé actuaba en las esferas del poder al tiempo que la teología patristica de un San Basilio trataba de ennoblecer la actividad dancística como propia de tronos y potestades angélicas. Las cautelas de Agustín de Hipona no serán suficientes para que se impida el paso a el bailar en los templos donde en las crucerías de los coros se ejecutaran saltatorias expiaciones de devoción e imperio.

Carlomagno en el siglo IX prohibía toda clase de bailes en una era de recuperación contra la barbarie y de imposición cultural de un sacro gobierno. Pero la amenaza pública de la restauración de las danzas populares haría improcedente la disposición imperial. El culto a San Vito, desatado en manía popular, y el temor supersticioso al tarantismo, cierran el período medieval en bailes de exaltación, que reavivaban el poder sincrético de la danza, mediante el camuflaje ritual de un paganismo secularizado por la estratificación discriminatoria de la sociedad feudal. La distancia entre corte y pueblo quedó garantizada por la mediación abismante de un clero reacio a la danza.

En el inicio del Renacimiento, la "muerte negra" vulneraría la organización social y política de una nueva era, templando con nuevos criterios las actitudes frente a la danza al precio de la peste bubónica. La *danza macabra* significaba un emblema que equiparaba las dignidades humanas sin distinciones de nobleza y poder, a la vez licenciando las expresiones frenéticas como acciones de desembrujamiento frente a la catástrofe social que la epidemia implicaba.

Los protagonistas del arranque renacentista darán cuenta de las revisitaciones al cuerpo y la gloria de la carne, como en el canto décimocuarto de la *Comedia* de Alighieri, en la demostración del nuevo gozo por la danza, bastante fuerte como para resucitar el deleite y vencer la naturaleza; y así mismo en los frescos de Padua sobre las virtudes al mismo inicio del XIV donde el Giotto representa la *Iustitia* entronizada góticamente y empuñando el castigo y la benevolencia, y al pie de la cual una modesta grisalla postula la danza en el centro dominante de la vida tranquila, motivo que después retoma Lorenzetti en su *Alegoría del buen gobierno*, donde la individualidad se abandona en beneficio de la ronda coral.

La lengua vulgar se instala contestataria en el *dolce stil nuovo* que emprende la *balada*, recitatorio incidente en busca de la autonomía personal, del despliegue íntimo, de una expresión que lograra hacerse respetar. Todo estaba preparado para sacar del anonimato al *maestro de danzar*, Domenico da Piacenza, el primero, que en 1416 redacta su manual, para instrucción de la nobleza, sobre la pertinencia de ejecutar bien sus pasos. La profesionalización del baile se percataba de su rol público.

Italia y Francia se diseñaban una danza social retrazada con los vestigios de las cadencias moriscas, cristianas y paganas desde donde el desasimiento lo permitiera; España y Portugal desataban la nueva pantomima que se ameritaba sus espacios cortesanos.

El equivalente *balletístico* de la obra de Castiglione se encuentra en el *arte de bailar* de Antonio Cornazano, quien regula sobre los movimientos de una *baja danza*, ante la urgencia de prescribir la sobriedad noble que atemperara al *saltarello* desmesurado de la gente sin alcumia.

En el siglo XVI mediante la obra teórica de Robert Copland y Jehan Tabourot (Arbeau) se avisan las posibilidades académicas de la danza de clase superior, dignas de la realeza que intentó suprimir la distancia de su expresividad gallarda con las de la danza popular. Las *contradanzas* se establecen como la apelación a la

identidad nacional en la que las *danzas altas* se ganaban una honestidad que lograba romper el status del bailarín.

A un paso del clasicismo francés bajo los Luises, el poder y la danza alcanzan su cima, el naturalismo rococó que sometía a la misma creación musical en la domesticación de la naturaleza, tendrá al Rey Sol como foco del escamoteo que "el mejor escritor del reino" lleva a su reflexión en el *Burgués gentil hombre* (acto primero, escena 2) donde el profesor de baile declara: "todas las desgracias humanas, todos los funestos reveses que llenan las historias, todos los errores de los políticos y las torpezas de los grandes capitanes dimanaban de no saber bailar". Y se fundaba la primera academia real de la danza.

Las comedias-ballet, las óperas-ballet, sin embargo, devolvieron a la danza a su estado enfermo previsto por Platón como el artículo de lujo de los gobernantes; ni los virtuosos (Belgioioso, Sallé, Camargo, Dupré) rescatarían a la danza de las invectivas.

Voltaire publicaba en mitad del XVIII *Zadig* cuyo apéndice *La danza* vinculaba de nuevo, en clave alegórica, la importancia de la gobernabilidad con la integridad del bailarín: "aquel que baile con más ligereza será infaliblemente el hombre más honesto". La pesantez y falta de gracia delatarían una imagen política.

El *minuet* cómplice de una simulación aristocrática se vería cuestionado por el desenfado del *vals* a quien la tesisura del romanticismo, en época de Noverre, hace comparecer sobre la urgencia de una democratización de los espacios dancísticos. Goethe andará el trecho que va desde la práctica educativa del baile hasta el hallazgo ancestral de las danzas de aquellarre que acababan por subvertir todo un sistema de modales (libro IX de *Poesía y verdad* y primera parte del *Fausto*).

EXCURSUS II

CRISIS TEOLÓGICO-ESTÉTICA SOBRE LA DANZA PARA EL SIGLO XVI NOVOHISPANO

"e dixo veis aqui el dios de los
cristianos hagamosle si os parece Areytos
(que son bayles y danças)
e quiça le agradaremos:
y les mandara que no nos hagan mal"
Las Casas; *Brevíssima*. 1542-1552

El siglo XVI, cuando la *morisca* se habría convertido en la danza más extendida por Europa, como expresión bailable que se adaptaba, desde el paso por España de los musulmanes, a las formas populares y cortesanas de cada región, según se interpretaba la legendaria batalla de Carlomagno que detuvo el avance turco en Poitiers, coreografiada como danza coral en dos filas que antagonizan.

El siglo XVI, cuando se empleará la coartada bélica de Santiago para perpetrar, entre otras conocidas atrocidades, la disolución de los bailables indígenas en la Nueva España, trasladando a nuestras tierras el contexto moro bajo el pretexto de resistencia teológica que vulnerará la estética de las danzas prehispánicas.

Un complejo religioso-artístico de supuestos se tomará en un paulatino desplazamiento preceptual que lograría esclerosar la vivacidad de lo bailable a lo largo de los 1500.

Referentes bíblicos y teológicos

Si bien la tradición escriturística judía es abundantemente favorable a las expresiones bailables, el Nuevo Testamento canónico presentará sus reservas a la danza.

En el libro del *Éxodo* (XIV, 16, 22, 29 y XV, 20) la marcha "a pie enjuto" ente las aguas del Mar Rojo se transformará en la danza triunfal del coro de la profetisa María que al son de los tímpanos cantaban la gloria de Dios.

El rey David "y toda la casa de Israel bailaban delante de Yahveh" investido, además de su liderazgo político-militar, como sacerdote de las tribus: "David danzaba y giraba con todas sus fuerzas (...) ceñido de un efod de lino" (2 S, VI, 14). Las muestras de virilidad por un lado y las de sencillez y profundidad religiosa por otra parte,

convierten a David en el modelo justificador de una danza tan solemne como descoyuntada.

La espiritualidad de David impregnará la composición del Salterio: "¡Regocijese Israel en su hacedor, los hijos de Sión exulten en su rey; alaben su nombre con la danza, con tamboril y cítara salmodien pare él!" (*Sal.* 149).

En el *Cantar de los Cantares* un coro con sensual devoción describe las evoluciones de la danzarina: "¡Vuélvete, vuélvete, Sulamita, vuélvete, vuélvete, para que te miremos!" (*Cf.* VII, 1). La Sulamita que se menciona bien podría ser la hermosa mujer que dio calor al anciano David y a la que exalta al principio del libro primero de los *Reyes*. Y continúa el canto: "¿Por qué miráis al principio a la Sulamita, como en una danza de dos coros? ¡Qué lindos son tus pies en las sandalias, hija de príncipe! Las curvas de tus caderas son como collares, obra de manos de artista." Y pasa entonces el novio, espectador de ese baile de Mahanaim, a hacer una descripción anatómica de todas las partes del cuerpo tocadas por esa danza (ombligo, vientre, pechos, cuello, ojos, cabeza, talle).

A propósito de este texto, tómesese en cuenta que la versión, sin licencia eclesiástica, de Fray Luis de León, que además comenta cada versículo, nunca se permitirá ni traducir ni interpretar en términos coreográficos este pasaje, con todo, es bien conocido el encarcelamiento de cinco años que le costó su atrevimiento exegético en 1572.

Por más referencias veterotestamentarias que se puedan aducir (los libros de *Judith* –cap. XV–, *Jueces* –cap. XXI–, o el del profeta Jeremías –cap XXXI–, por ejemplo) nada aún nos explica que las consideraciones a la danza no tengan alguna digna mención en los Evangelios, y por el contrario, pase a ser infamante la práctica del baile en *Mateo* XIV (3-12), *Marcos* VI (17-29), y que ya *Lucas* omite mencionar (IX, 7-9) con ocasión de la muerte del profeta de Jesús, solicitada por la hija de Herodías que "danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella instigada por su madre, 'dame aquí, dijo, en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista'", trastocando así, por su similitud con el antiguo pasaje de *Judith* y *Holofernes*, la iconografía cristiana, en suspicacia contra la danza, a lo largo de buena parte del medioevo.

Solo la tradición patrística oriental (*Cfr.* San Basilio Magno) recuperará por lo menos al nivel de los coros angélicos la legitimación de bailar. En occidente, el silencio

sobre la danza se rompe en época carolingia con la vindicación estetizante del retórico, probablemente cartaginés, Marciano Capella; su texto *De Nuptiis Mercurii et Philologiae et septem artibus liberalibus* escrito en el siglo V, en deuda con la sátira menipea, se convertía desde el papa San Gregorio en el manual enciclopédico por excelencia y, mediante Isidoro de Sevilla, llegará a España, reconociéndose ya para el siglo IX como obra que transmitía una interesante teoría sobre la unidad de la danza, la poesía y el canto (Bruyne, 1994:75).

Siguiendo a Édgar de Bruyne en su *Estética medieval*, sería Tomás de Aquino quien tratara a la danza, como una de las artes más desacreditadas por entonces (adjunta a los juglares, acróbatas, histriones, etcétera), habilitándola con el argumento de "ludus est necessarius" (:212): "Su arte está orientado, en todos los aspectos, al placer y a la diversión. No es condenable si no perjudica claramente la moral y no rompe el equilibrio de la vida sobrepasando los límites.

El juego, es decir, el goce de una actividad cuya única finalidad está en sí mismo, es, efectivamente, necesario en el ritmo global de la vida humana: el juego es necesario. Por tanto, si definimos las artes en función de necesidades fundamentales o de satisfacciones necesarias, no es posible excluir las artes del puro juego." (:212)

Apuntes estéticos por la danza

Es probable que una cultura respecto del baile en el período anterior al renacimiento obedeciera, como a veces hoy, a los escrúpulos de naturaleza ética que brotaran del escenario cortesano. La literatura no canónica de aliento gnóstico ponía en boca de Jesucristo, según transcribe Curt Sachs, el gran historiador de la danza, la sentencia: "Quien no baila desconoce el camino de la vida" (Sachs, 1944:13), abriéndose con ello la brecha entre las relaciones del baile con la religión.

Y es que obras como las de Petronio o Luciano contribuían a que el cristianismo romano se desmarcara de cualquier posible confusión a las licencias del bailar practicado entre los "libertos" como se narra en el *Satiricón*: "Mariconcillos, venid aquí ahora, de prisa, avanzad con los pies, rápidos, volad también con los muslos fáciles, con las nalgas listas y procaces, blandos, viejos, cortados con la mano de Delos" (Petronio, 1984, 24) o "un muchacho guapetón con una corona de hojas de parra y hiedra, pretendiendo ser Baco el libertador y Baco el inspirador, llevaba por todo el comedor uvas en un cesto, recitando al mismo tiempo los poemas de su amo con voz

aguda. Al oírlo, Trimalción dijo: "Dionisio, sé libre" (41) o cuando el mismo protagonista se dirige a su querida Fortunata: "Bien, bien, se ha olvidado de sus días de corista ¿no? No se acuerda, pero fue vendida y comprada y yo la saqué de eso y la hice tan buena como la mejor (...) Sólo es un enorme pedazo de carne y no una mujer" (74).

Por ese siglo el historiador judío Flavio Josefo revelaba a Salomé, como el nombre de la bailarina que pidió degollar al Bautista, consolidando la imagen de pecado del binomio danza y poder; y por otra parte confinando al descrédito el baile de varones.

Es éste punto de partida del importante texto de Luciano *Sobre la danza* del mismo siglo II que emprende el valor de una defensa contra las acusaciones de vulgaridad y afeminamiento, lasciva y prostitución que en el interlocutor Cratón se atribuyen al baile. El otro personaje del diálogo, Licino, discursará ampliamente lamentando contra el prejuicio: "¡Ay, Cratón, con qué rabia has azuzado contra nosotros a tu propio perro! (...) ¿lo censuras después de haberlo presenciado personalmente muchas veces, o lo consideras abyecto y abominable, como tú dices, a pesar de no tener ni idea del espectáculo?" Cratón responde: "Que me muera si aguanto alguna vez una cosa así, mientras tenga las piernas peludas y la barba sin rasurar"(Luciano, 1990, 4-6).

Resulta notable que sea el mismo autor al que en el siglo XVI volverán dos de los mayores humanistas, Moro y Erasmo, en trabajos de traducción el mismo año 1505, sobre los *Diálogos*, del de Samosata, donde también se consignarían las *Saturnales* en las festividades de danzas cereales que equivalían, en tiempo, a las pascuas cristianas. Una tolerancia hacia el baile se haría menester a partir del acontecimiento colombiano en los padres misioneros españoles, que llevaban consigo el espíritu del humanismo.

Baile y polémica en Nueva España

Según María Sten, en su libro *Vida y muerte del teatro náhuatl*(1974) la primera noticia acerca de algún tipo de representación escénica después de la caída de Tenochtitlán, del arribo de los primeros frailes franciscanos y del establecimiento del Consejo de Indias, desde 1526: "los sastres solicitaron del Cabildo la ocasión de un solar para construir una ermita en un hospital para dar asilo a los pobres y de donde salieran sus oficios el día de Corpus Christi (sic)". Esta fiesta se convertirá en el

vehículo oportuno para que la danza se logre acreditar ante los ojos del español cristiano.

(Instituida en el siglo XIII por el papa Urbano IV para honrar la presencia real de Jesucristo en la eucaristía, la secuencia de este oficio la había compuesto Tomás de Aquino –en un legendario torneo contra San Buenaventura-; el jueves de Corpus, celebrado una semana después de Pentecostés, consiste también en la conducción triunfal del Santísimo Sacramento, –que hace recordar la procesión bailable que improvisó el rey David al transportarse el arca de la alianza-, y que, excepción hecha de España, suele ejecutarse con una devoción trágica con evoluciones corporales apagadas por una marcha monótona. No podría ser una casualidad, pues, que sea Pascual Bailón muerto en 1592, el santo patrono español, declarado protector de las obras eucarísticas por León XIII, a quien atribuyan hagiógrafos como Butler la práctica de ejecutar danzas místicas frente al mismísimo Sancta sanctorum).

El caso es que todavía para 1530 los Neixcuitilli, escenas que acompañaban a las homilias, representaban cuadros inmóviles y mudos, cuando Juan de Torquemada los introdujo a los templos.

Por lo cual es relevante que, entre otros acontecimientos suscitados por las apariciones de la Virgen de Guadalupe al año siguiente, se opere una maniobra dancística fundamental el 26 de diciembre de este 1531, en el traslado de la imagen de Juan Diego entre farsas, autos y, por fin, bailes.

Ya desde 1542 Bartolomé de las Casas registraba en su *Brevissima*: “los bayles y danças que acostunbran y que llaman ellos Mitotes como en las ysias llaman Areytos: donde sacan todas sus galas e riquezas: y con ellas se enplean todos: porque es la principal manera de regozijo y fiestas”(Las Casas, 1997:61).

Pero es en esa misma página donde, el nombrado dos años después obispo de Chiapas, advierte: “A estos fue el capitan de los españoles con una quadrilla dellos: y enbio otras quadrillas a todas las otras partes de la ciudad: donde hazian las dichas fiestas: dissimulados como que yvan a verlas: e mando que a cierta ora todos diessen con ellos. Fue el y estando enbevidos y seguros en sus bayles: dize Sant Tiago y a ellos: e comiençan con las espadas desnudas a abrir aquellos cuerpos desnudos y delicados: e a derramar aquella generosa sangre: que uno no dexaron a vida”(61).

Habrà que esperar el 1548, año de la muerte de Zumàrraga, para ver crecer el arraigo de las artes escénicas.

Sin embargo cabe especular antes lo siguiente. Que existe una diferencia sensible, tanto estética como en la actitud devocional, entre el baile religioso prehispánico o veterotestamentario y la procesión a la manera del cristianismo romano. Puede estribar en el trato, la desenvoltura, la verticalidad u horizontalidad de las relaciones con los ministros de culto, pero más esencialmente creemos que radica en el motivo polémico que estaba en el aire renacentista, y justamente coyuntural en el siglo XVI, a saber; los impulsos hacia la liberación del acto personalísimo de interpretar, ya no sólo como la decodificación por más exegética que se quiera de un arcano teológico, sino como la prerrogativa fundamental de todo ejecutante a título individual que se desemboza con estilo personal en la experiencia de una interpelación.

Si a esto añadimos el carácter de cierto neoplatonismo que permeaba al humanismo español, en su ámbito estético, el furor báquico de los poseídos de entusiasmo, que en el diálogo *Íón*, escribe su autor, resulta semejante al de los "coribantes que no danzan sino cuando están fuera de sí mismos"(534), y más adelante, "los coribantes no sienten ninguna otra melodía que la del dios que los posee"(534), sobre el fenómeno tan teológico como estético de la inspiración que desata una afluencia suma en los artistas.

Y si hemos de insistir contra la domesticación injusta que a la danza religiosa se le impuso, es nada menos en el *Eutifrón* donde se puede revisar una fuerte crítica a este grave estreñimiento que afecta tanto a la religiosidad como a su expresión poética. En este diálogo Platón denuncia el velo misterioso que se lleva en procesión a la ciudadela de la acrópolis, por su ridícula representación de lo divino que nada tendría que ver con la genuina santidad.

Desde una fundamentación exegética se podría aducir al *Eclesiastés* (o *Qohélet*, en todo caso Salomón o cualquier hijo del rey David) libro del Antiguo Testamento sobre la vanidad mundana capaz de desenmascarar la arrogancia de poder terreno que se puede verificar en la procesión religiosa cuando, no infrecuentemente, se ejecuta como ostensión inopinada de su poco tacto estético y con escasa tolerancia religiosa frente a la fe ajena.

Como señala el teólogo Hans Urs Von Balthasar al referir en su monumental obra *Gloria. Una estética teológica* el libro del *Eclesiastés*: "En cualquier circunstancia son oportunas la reserva y la adaptación en la forma y medida del *kairós* del momento presente"(Von Balthasar, 1988:122-126). Se alude al *kairós* del capítulo 3 versículo 1:

"Todo tiene su momento, y cada cosa su tiempo bajo el cielo" que apenas tres versículos adelante asienta: "Su tiempo el llorar, y su tiempo el reír; su tiempo el lamentarse, y su tiempo el danzar." Pues, si como reza al principio y fin el libro "Vanidad de vanidades (...) ¿Qué saca el hombre de toda su fatiga (y sufrimiento) con que se afana bajo el sol?", decimos nosotros, se trate de bailar, finalmente "Todo es vanidad".

En 1533 el claustro de la Universidad de México acuerda que los catedráticos no asisian a teatros, vítores y bailes. Dos años después el primer Concilio mexicano, convocado por el arzobispo Montúfar, prohíbe las danzas y los cantos de la época de la "gentilidad" en el interior de los templos, confinando desde entonces hasta nuestros días a los bailables a que se realicen ya ni en coros ni en cruceñas sino en ese espacio arquitectónicamente habilitado con singularidad entre nosotros que es el atrio.

La *Historia de los Indios de la Nueva España* escrita no antes del 1565 y atribuida a Motolinia afirma sobre las danzas de los naturales: "En algunas fiestas bailaban delante de los ídolos muy honestamente" (IX-108) y reconoce aún "hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión" (XV-144), pero cabe observar que se refiere ya a un momento en que el bailar sólo era tolerado condescendentemente: "Este día salieron unos niños con una danza (...) hacían tantas y tan buenas vueltas, que los españoles no se podían valer de risa y alegría. Luego acabado esto, les predicán y dicen su misa con gran solemnidad" (XIV-137).

Así y todo, habría que esperar a Bernardino de Sahagún y su *Historia general de las cosas de la Nueva España* de 1582, para leer una consignación decisiva en el reconocimiento de la danza indígena en los mitotes y areítos: "Juntábanse (...) en un gran corro llevando flores en las manos y ataviados con plumajes; hacían todos a una un mismo meneo con el cuerpo y con los pies y con las manos, cosa bien de ver y artificiosa; todos (...) iban según el son que tañían (...) del teponaztli (...) iban cantando (...) pero todo muy agraciado, y aún muy místico"... (I-13,15).

Casi de nada habría de servir esta importante y clamorosa acreditación para diferir una de las decisiones del tercer Concilio mexicano de 1585 que prohibía "las danzas, bailes, representaciones y cantos profanos en los templos, dejando permitido los de historia sagrada u otras cosas santas y útiles al alma" aunque eso sí, previamente examinadas y aprobadas por el obispo.

Terminaba el siglo y una gran luz para la danza estaba por encenderse. Los jesuitas llegaban a México en 1572 llevando a cabo representaciones teatrales tanto españolas como latinas y griegas en sus colegios.

Y en 1588, los miembros de la Compañía de Jesús en Francia, impulsaron a Jehan Tabourot, sacerdote desde 1530 y canónigo de catedral desde 1574, quien se refugia en el anagrama Thoinot Arbeau como pseudónimo, para publicar la fundamental *Orchésographie*, un texto en forma de diálogo entre un estudiante y un maestro de danzar, sobre un sinnúmero de formas de baile según las posiciones de los pies entre las que se considerará a la gallarda, la gavota, la alemanda, la canaria, la volta, la morisca y, especialmente importante para nosotros, la pavana, que junto con la zarabanda después constituyen la aportación dancística de México al mundo.

CONSIDERANDOS

UNA PERCEPTIVA DEL S. XVI

(VERSIÓN DE ALGUNOS MISIONEROS ESPAÑOLES)

Se trata aquí de observar la relación tangencial que se presenta con el arribo a nuestras tierras de religiosos españoles (la fuerte presencia estética de jesuitas, franciscanos y dominicos; la relación epistolar de la carmelita con el nuevo mundo), de las impresiones estéticas de los misioneros con la sensibilidad de los nativos, en orden a justificar el influjo que se verá en la teoría dancística europea a partir de un mestizaje estético.

No hemos querido llamar a la visión de estos autores una estética por evitar que esta noción traicione tanto el sentido de su recuento de experiencias (no es por arte o filosofía y ni siquiera por mero gusto que refieren sus anotaciones) como la óptica con la que hoy veríamos lo estético (los supuestos que no vemos y que son, no obstante con los que vemos). Porque preferimos llamarla una perceptiva, amén del empate etimológico con lo estético, pues nos parece más diversa noción y menos absoluta que esta; tanto más libre (no de prejuicios sino para cargar con ellos) como oriunda de una adopción del *carisma* de la orden o signo religioso al que se inscriben cada uno de los autores.

Y es que justamente es el llamado *carisma* el que, como respaldo teológico o devocional, nos lleva a abandonar todo intento de una sistematización que encasille este estudio, y, por lo pronto, presentarlo a ustedes a la manera muy prosaica y arcaica de unos considerandos.

Pasemos a nuestros autores. Hemos seleccionado un grupo de misioneros que habrían de dejar un extraordinario repertorio de obras escritas (comprendida la redacción de estos libros entre 1535 y 1582). Ellos son referencias obligadas para el estudio de la época en multitud de sus manifestaciones, son: Vasco de Quiroga (m. 1565), Bartolomé de las Casas (m. 1566), Toribio de Benavente (Motolinia)(m. 1569) y Bernardino de Sahagún (m. 1590).

No ignorando que aún existen vivas polémicas sobre nuestros protagonistas que van desde el acuerdo de sus fechas de nacimiento, pasando por el contexto de su arribo a tierras americanas, continuando por los motivos que dan ocasión de la escritura de sus obras y terminando con las dudas y suspicacias respecto de la

atribución legítima de los textos; para fines de esta presentación dejaremos de lado tales discusiones que no creemos afecten las premisas de este trabajo, pues no es nuestro propósito la referencia exacta de cierta tesis a un autor sino más bien el reconocimiento de una perceptiva que brota en el siglo XVI español.

Sin más aclaración revisemos los considerandos autor por autor y en orden cronológico según sus textos:

Información en Derecho (1535) de Vasco de Quiroga

Desde muy pronto en el texto, el autor cree descubrir la falta de sensibilidad española en el trato al indio afirmando "aunque quieran ganarlo con los ingenios y con los cuerpos, no hallan a dónde ni tienen arte ni manera para ello"; y reconociendo para el maceoal su "siendo en la verdad, ingeniosísimos por naturaleza para toda arte y grandes vividores, tanto que no se podría creer" (Quiroga, 1985, II-21).

Una reconocible "docilidad" (II-20) muy propia para el orden de sus vidas distinguen al indio, exento de los "intrincamientos y oscuridad y multitud" (III-23), de las reglas de vida española, y sirve a Quiroga para adelantar una convicción que no dejará de verter en su texto con creciente vehemencia: "éste de acá se llama Nuevo Mundo (...) no porque se halló nuevo, sino porque es en gentes y cuasi en todo como fue aquél de la edad primera y de oro (...) y esto hace que en éstos sea fácil lo que en nosotros sería imposible" (III-24).

La tesis de la Edad Dorada que atribuye Quiroga a Luciano cala hondo en un supuesto de crítica estética pues no sólo alude a una adaptación de ideales de sensibilidad sino que también expone el paralelismo de contextos estéticos en la presencia de tipos idénticos como son el hombre natural que alquila "sus obras y no sus libertades" (III-36) y el liberto o libertino en la época de Luciano (y Petronio) responsable del "mal gusto" por sus corrupciones y su interés desmedido por la riqueza, muy aparejado a la "cobdicia desenfrenada de nuestra nación" (II) como consignan Quiroga y prácticamente todos nuestros autores.

Partiendo de una discusión legalmente consignada sobre el liberto, Quiroga establece para sí la imposibilidad de que coincidan en un mismo individuo la condición de liberto y de ingenuo, este último con las prerrogativas de "arte, manera y calidad" (III-95 y 96) si se le evita la esclavitud que lo condenaría a "ignorancia y rusticidad" (III-99).

Semejantes inclinaciones en favor de los indios nunca dejan de ser autocríticas a lo español muy capaz de acabar por pervertir a los nativos o por lo menos, escribe no sin cierto humor, "que se haga una mala ensalada, por la poca manera y menos orden y poco cuidado y menos arte que para ello hay" (III-146) menester al que le aplica un criterio de prescripción no poco estético: "estos errores (...) proceden (...) de no mirar todas las circunstancias y raíces y nacimientos y orígenes y fines de las cosas, sino regirse por las reglas generales, sin descender a particularizarlo todo e sin haber hecho experiencias dello" (III-148).

Respecto del tópico más socorrido contra los nativos que es el de la idolatría (y que en la historia de la teología cristiana ha merecido las más acaloradas discusiones no exentas de consideraciones estéticas; recuérdese el período iconoclasta y la crítica a las estatuas y a las imágenes de un Damasceno o un Crisóstomo -tan bien citado en el Informe- III-171, p.ej.) Quiroga reconviene a sus paisanos con S. Pablo (*Gal.5:7*) sobre su *cobdicia* "que es servidumbre de ídolos" (III-179).

Finalmente, la última consideración de perceptiva que quisiéramos rescatar es la que retoma para desarrollar respecto de la Edad de Oro, y que hábilmente vincula con la alegoría del arte del buen gobierno de la *Utopía* de Tomás Moro (al que siguió hasta sus consecuencias no solo teóricas en este libro sino concretas en sus Hospitales michoacanos); como base de todo este remate describe las virtudes y disposiciones de los indígenas: "buen metal de gente (...) tan blanda la cera y tan rasa la tabla y tan buena la vasija (...) está la materia tan dispuesta y bien condicionada (...) como dicen que estaba y era aquella de la edad dorada" (III-198).

Remitiendo la fuerza de su argumento estético a la autoridad de Luciano por sus *Saturnales* (y tomando en cuenta un entendido caracterológico de la época según el cual el temperamento *saturnino* era propio de los artistas de la remota antigüedad y que se equipara al talento del *melancólico* de tiempos del Renacimiento de antemano derrotado y taciturno por el genio de los artífices del pasado) Don Vasco sentencia: "consta y parece por su buena simplicidad y voluntad, y grande humildad y obediencia e increíble paciencia y libertad de ánimo que gozan, y por sus grandes areítos, cantares, bailares y juegos del palo y de los voladores que en sus grandes fiestas y convites y placeres hacen, cosa cierto muy de ver, y a quien quiera parecerá heroica y de mucha majestad, con otros juegos y fiestas todos dirigidos a placeres y beberes y holgares que estos naturales tienen y hacen con grande afición e intento que en ello

ponen, con descuido y olvido de casi todo lo demás, hasta andar en estas sus fiestas y areítos y convites, bailando y cantando con admirable concierto y orden, con joyas y atavíos que para sólo esto tienen, días y noches embebidos en ello sin cesar" (III-226).

Semejante retahíla de virtudes no quedará en una nostálgica evocación ya que al decir del de Samosata se trata de que "los mortales recuerden cómo era la vida" pero en manos de Quiroga no todo estaba perdido.

Y así por cuanto respecta a su "arte, manera y condición" de los indígenas que tal impacto ejercieron en Don Vasco de Quiroga.

Brevisima Relación de la Destrucción de las Indias (1542-1552) de Bartolomé de las Casas

En este epítome (que no lo es sólo por su brevedad sino también por la retórica de su reiteración) ya desde el argumento se advierte el tono tremendista del autor que se esmerará en compendiar los excesos de la barbarie española en descripciones que alcanzan los linderos de lo enfermizo, aquí nuestro interés se centra en el estilo provocador y en el desafío a la resistencia estomacal del lector (el destinatario principal que no es otro que el emperador Carlos V, y, a su publicación, Felipe II).

Aunque sus anotaciones estéticas son pocas es la tesis del asunto lo que causa las mociones, por ejemplo el mismo inicio: "Todas las cosas que han acaescido en las yndias desde su maravilloso descubrimiento(...) y despues en el processo adelante hasta los días de agora: han sido tan admirables y tan no creybles en todo genero a quien no las vido: que parece aver añublado y puesto silencio y bastantes a poner olvido a todas quantas por hazañosas que fuessen en los siglos passados se vieron y oyeron en el mundo. Estas son las matanças y estragos de gentes innocentes"(:27)... aunado a este arranque y a sabiendas de la impresión provocada años atrás en la corte española refiere enseguida sobre las otras perpetraciones "no de menor espanto" que: " la vez que vino a la corte después de frayle a informar al Emperador nuestro señor (como quien todas bien visto avia) y causando a los oyentes con la relación dellas una manera de extasi y suspension de animos: fue rogado e importunado que destas postreras pusiesse algunas con brevedad por escripto"(:27).

Después de esto lo que nos llama la atención es lo que parece un hallazgo a los oídos de una generación, recargada en las narraciones de fantasmagoría, que tuvo en los exploradores a sus inéditos e inopinados relatores, como si un reciente y nuevo

género estuviera en ciernes a la vez que llegado a su perfección inmediata por la contundencia de los hechos.

Mención aparte se debe al recurso hiperbólico y al desdoblamiento que como testigo y narrador hace Las Casas de sí mismo; pero vayamos al momento argumental que a manera de nudo estético da pauta a la *Brevísima Relación*: "viendo algunos años despues muchos insensibles hombres que la cobdicia y ambicion ha hecho degenerar del ser hombres: y sus facinorosas obras traydo en reprobado sentido:(...) despoblado con exquisitas especies de crueldad aquel orbe"(27-28).

Sin muchos más señalamientos de percepción por delante se filtrará no obstante un sobreentendido decisivo que es el de las "trayciones" que cometieron no sólo la milicia sino, ocasional y muy sutilmente, hasta los propios monjes (obviamente los otros, no dominicos como Las Casas sino franciscanos, como en la relación del exterminio en la "ysla de Cuba"), estas traiciones señaladamente ocurren enseguida de la presentación de frutos de arte y expresiones esmeradas por parte de los indios, en las cuales se revelan para los españoles las mejores obras del talento distinguido de la región.

A la manera de una estrategia de disuasión se perfila el *Areyto* como ese arte por abundancia del mejor estilo indígena, leemos en el capítulo sobre Cuba: "Tenia cabe si una cestilla llena de oro en joyas: e dixo veis aqui el dios de los christianos hagamosle si os parece Areytos (que son bailes y danças) e quiça le agradaremos: y les mandara que no nos hagan mal"(47)...después de esto y durante la fiesta se les masacraría; a lo que agrega "Alli vide tan grandes crueldades que nunca los bivos vieron, ni pensaron ver"(48), y más adelante como en rabioso encomio: "hizieron estragos admirables"(48-49), finalmente y sobre el frenesí con que asolaban al pueblo: "acordaron de yr a montear los yndios que estavan por los montes"(48).

(Por cierto que estas persecuciones que, tan sólo por ilustrar con un ejemplo, también describe Quiroga (III-163) habrían de desatar una especie de consigna de aliento poético entre los caribeños que aún se estila en los momento de la creación más virtuosa y sublime y que se hace venir en la exclamación "¡Monte adentro!" improvisatoria, que funge como una jactancia sobre la singularidad del arte autóctono cuando se desase ya libre de toda extranjería).

Una consideración final, esta sobre el uso equívoco de un concepto platónico (cfr. *Ión* o *Fedro*) rehabilitado por los estetas del Renacimiento, el furor divino, que se

puede encontrar en los relatores de las cosas del Nuevo Mundo; en el caso del Obispo fray Bartolomé no contiene los supuestos de un Marsilio Ficino (cfr. *Comentario al Banquete*), o más próximo a los españoles, de un León Hebreo (cfr. *Diálogos de Amor*) para quienes tal furor representaba el poder del amor que redime y eleva hacia la belleza cimera; pero para Las Casas (cfr. capítulo "De la tierra firme") la locura cruel de tirano "sin alguna piedad ni aun prudencia: como un instrumento del furor divino" así que parece que el uso aquí se emparenta más con la potestad de la ira divina que con la rehabilitación estética.

Historia de los Indios de la Nueva España (no antes de 1565) de (atribuido a) Toribio de Benavente (Motolinia)

Mucho de lo que se lee en este autor nos parece debe hacerse al tanto de la franca diferencia que media entre Motolinia y Las Casas pues así no sólo será advertible la importancia de los mencionados carismas de orden que ya desde épocas de Buenaventura y de Aquino se hacían proverbiales en rivalidades y rencillas, sino que aquí existe además una abierta desacreditación, como lo atestigua el documento de Fray Toribio dirigido al Emperador Carlos V en enero de 1555, que hace por contrarrestar a la *Brevísima* relación de Fray Bartolomé.

En el arranque de la obra ya se adelanta un grave supuesto, tal vez útil para su autor, pero ciertamente reduccionista y escrupuloso además de perjudicial para la perceptiva que más adelante se irá figurando: "Era esta tierra un traslado del infierno, ver los moradores de ella de noche dar voces, unos llamando a el demonio, otros borrachos, otros cantando y bailando; tañían atabales, bocinas, cometas y caracoles grandes, en especial en las fiestas de sus demonios" (Motolinia, 1995, II-55).

Semejante interpretación va a desatar una serie de equívocos irremediables que le significan al autor parte de las maniobras del maligno, por ejemplo si notamos cómo se trastoca la simbología de las acciones, los objetos, las sustancias, las representaciones divinas y hasta las liturgias como pervertidas todas por aquel afectado juicio del punto de partida.

Pero nos podríamos preguntar ¿y qué relevancia estética puede tener esto por más cierto y lamentable que sea?, la respuesta no se hace esperar por el mismo texto donde se lee: "estaba la idolatría en paz", asumiendo el autor que en los teocallis o "templos del demonio" (como se traduce en el texto) se llevaban a cabo como de

ordinario los sacrificios u "homicidios públicos" (como, de nuevo, interpreta el autor), pero en 1525, en Texcoco, una noche, tres frailes "espantaron y ahuyentaron" a la multitud al tiempo que les exhortaban y exigían que "de parte de Dios y del rey no hiciesen más la tal obra, si no que los castigarían según que Dios mandaba que los tales fuesen castigados", y concluye este pasaje con satisfacción "Esta fue la primera batalla dada a el demonio", y pudo ser cierto, pero también el inicio de nuestra versión de una querrela iconoclasta.

Primeramente porque "comenzaron a derribar y destruir ídolos, y a poner la imagen del Crucifijo"; y segundo porque también "vieron que tenían algunas imágenes con sus altares, junto con sus demonio (...) y en otras partes la imagen patente y el ídolo escondido".

La conclusión de esto, que no se podría llamar sincretismo ni inculturación sino por un eufemismo despistado y solapador, será que con miras a dejar a un lado la rivalidad se dé por abolida la competencia : "para hacer las iglesias comenzaron a echar mano de sus teocallis para sacar de ellos piedra y madera y de esta manera quedaron desollados y derribados (...) pero vinieron a servir de cimiento para las iglesias (...) tan grande y santa obra" (III-60).

Y es aquí donde para el autor comienza la obra de adoctrinamiento en la que se ve el servicio óptimo que prestaría el recurso a las artes: "se comenzó a encender otro fuego de devoción en los corazones de los indios (...) cuando deprendían el Ave María y el Pater Noster (...) para que mejor lo tomasen y sintiesen algún sabor, diéronles cantado el Per signum Crucis (...) con los mandamientos en su lengua, de un canto llano gracioso" (IV-66).

Será capítulos adelante cuando se empiecen a equilibrar las valoraciones, pues como hemos observado, el centro de discordia está en las prácticas de culto, y que cuando estas no se analizan comprometiendo credos o dogmas, el autor mitiga sus prejuicios y se muestra capaz de hacer reconocimientos cada vez menos salpicados del ninguneo inicial: "Cuando barrían los templos del demonio era con plumajes en lugar de escobas, y andando para atrás, sin volver las espaldas a los ídolos" (IX-105); se observa ya una creciente respetabilidad como en esta otra cita: "Cuando habían de bailar en las fiestas solemnes, pintábanse y tiznábanse de mil maneras (...) luego venían pintores y pintoras a el tianguéz (...) y pintaban a los que habían de bailar" (IX-106), sin embargo nunca es enfático en sus acreditaciones:" lo alto (de los templos)

siempre lo barrían los ministros, en algunas partes con plumajes de precio" (IX-107) y "En algunas fiestas bailaban delante de los ídolos muy honestamente" (IX-108).

A lo largo de los capítulos XIII, XIV y XV se puede presenciar la evolución crítica (o más propiamente involución) del arte dancístico hacia expresiones más del gusto del autor, es el tránsito del baile indígena a la procesión cristiana: "antes que amanezca hacen su procesión muy solemne, y con mucho regocijo de danzas y bailes" (XIV-137), o también "hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión" (XV-144), en varios pasajes de estos capítulos se nota un pintoresquismo que incomoda por su paternalista mirada, que en el caso de las danzas sólo se permite tolerarlas como residuos fenecentes: "Este día salieron unos niños con una danza (...) hacían tantas y tan buenas vueltas, que los españoles no se podían valer de risa y de alegría. Luego acabado esto, les predicán y dicen su misa con gran solemnidad" (XIV-137), frustrada quedó la posibilidad de que quien escribió esta *Historia* lograra percibir la solemnidad de la danza indígena, todo lo cual nos hace prever la mediación estética de la *propaganda fidei*.

Por último en los tratados que siguen, segundo y tercero, se agregarán algunas aclaraciones de lo ya dicho que nos remitimos a enunciar:

La razón del efecto que tuvo el renunciar a los bailes por las procesiones y que fue desde la ocasión en que en época de anegamientos una procesión detuvo el temporal pues precisamente antes se estilaba bailar para pedir lluvias. (II-197).

Que las danzas y los convites -con bebidas y viandas típicas- quedaron confinadas a las celebraciones posteriores a la realización de sacramentos, especialmente los matrimonios. (VII-241).

Historia General de las Cosas de Nueva España (1582)

de Bernardino de Sahagún

"Aprovechará mucho esta obra para conocer el quilate de esta gente mexicana, el cual aún no se ha conocido, porque vino sobre ellos aquella maldición (en *Jeremías* 5:15-17), yo haré que venga sobre vosotros, yo traeré contra vosotros una gente muy de lejos, gente muy robusta y esforzada, gente muy antigua y diestra en el pelear, gente cuyo lenguaje no entenderéis ni jamás oísteis su manera de hablar; toda gente fuerte y animosa, codiciosísima de matar. Esta gente os destruirá"...es un fragmento del prólogo en el que Sahagún sintetiza el gran drama que va a narrar (le tomará más

de mil de nuestras páginas tan sólo la parte castellana que es de la que expondremos apenas algo). Sobre estas gentes tenidas por bárbaras mas que “echan el pie delante a muchas otras naciones que tienen gran presunción” se va hacer oír.

Tratando de no insistir en los elementos de aprecio que este autor consigne y que ya hubiesen sido recuperados por los anteriores, nos fijaremos sólo en los caracteres inéditos y más ostensibles para una perceptiva.

Ya desde muy pronto en el texto se comienza a bocetear una semántica de matices muy conducente a lo largo de todo el registro y que versa sobre una parentela de motivos que nos hablan de las concepciones desde el punto de vista de su acabado, su remate, confección o urdimbre, a saber literalmente: los atavíos, los aderezos, los ornamentos; puntualmente referidos al uso del Quetzalli, en tributos a Tonantzin, con la prenda del Huipilli, en atmósferas como la del Temazcalli, con el propiciatorio del Copalli y siempre en el contexto de algún *Areíto* (que tan insistentemente en Sahagún lo enmarca todo, tómese en cuenta por ejemplo que para los 18 meses del calendario indiano se celebraban en la fiesta principal no menos de 13 areítos).

El relato documental de fray Bernardino descubre tal madeja de relaciones que llegará como nadie a percibir lo vindicable que resultan acciones u objetos tan en apariencia desdeñables (aún para nosotros) como el del devocional acto de barrer (tlachpanaliztli) (Sahún, 1999, II, ap. III, 22) el cual no interesa tanto por el objeto como por la solemnidad del acto que además también vendría a dignificar el papel ritual de la mujer indígena.

(Las Casas llegó a decirle al rey, sobre la limpieza de los pisos: “algunos he visto yo, que sin asco se pudiera comer en ellos cualquier manjar”). Cabe insistir sobre el barrer que a esta acción le ampara un implícito original y que pasa por el concepto de pulchrum que designa belleza y que llega al español equivaliendo también a limpieza.

Pero decíamos arriba que la habilitación estética que logra Sahagún igualmente dignifica objetos de dizque poca monta, tales como el petate (petlatollin, XI, 7, 201) que cumple funciones tan elevadas como la de altar para la elevación del copal, que escribe el fraile “era otro fundamento cerca de decir la verdad” es decir de atestar juramento.

Ahora bien, el texto tan vasto, es muy capaz de hacernos divagar si fin, así que permítasenos, para terminar estos considerandos, hacer la reducción de la preceptiva de Sahagún en la exposición del *Areíto*.

Como supuesto fundamental es menester conceder que este gran evento es equivalente de toda arte congregatoria que haya existido en cada época de la historia de las expresiones estéticas, es decir que así como la tragedia griega, la arena romana, la liturgia medieval, el carnaval renacentista, la ópera clasicista, la exposición universal decimonónica o el cine y el espectáculo multimedia hoy, el areíto es receptáculo de los más notorios vehículos del talento y proyección de una sensibilidad de época.

Según el padre Garibay el término es antillano, que para Pedro Mártir y Oviedo eran los romances contados por los nativos; y que para Las Casas ya se entiende como fiestas y danzas. Pero también es pertinente señalar que es de nuevo fray Bartolomé de las Casas quien hace la detección del contenido afín de esta noción con el nombre más propiamente mexicano de *mitote* (derivado de los *mitotiani* = bailadores y danzantes) en su *Brevísima*.

El *areíto* está vinculado con la música del *teponaztli* (I,13,7), el tambor que marca las cadencias e impone el tono anímico mismo que se permite la sintonía con la multitud de los celebrantes por la bebida del *octli* (o pulque) como sustancia iniciática para y desde los mismos niños y niñas.

Es una ceremonia precedida de un ayuno grave en el que se evita el consumo del chilli para reservarse a la bebida del *atolli* (I,14) a la tarde o a la noche penitencial.

Que no hay que confundir estos bailes también llamados *macehueliztli* con la danza española pues detalla "Juntábanse (...) en un gran corro (llevando flores en las manos y ataviados con plumajes; hacían todos a una un mismo meneo con el cuerpo y con los pies y con las manos, cosa bien de ver y artificiosa; todos (...) iban según el son que tañían (...) del *teponaztli* (...) iban cantando (...) pero todo muy agraciado, y aún muy místico (...) Llegada (...) la imagen de este dios (...) lo primero que hacían era comer y beber (...) Después que este dios había bailado (...) entraba dentro de casa a la bodega donde estaba el pulcre (...) en muchas tinajas, todas tapadas (había cuatro días) con tablas o comales (...) Usaban también en esta solemnidad de unas sonajas (...y...) un maíz tostado que llaman *momóchitl* (...) que cuando se tuesta revienta y descubre el meollo y se hace como una flor muy blanca: decían que éstos eran granizos, los cuales son atribuidos a los dioses del agua (y que acerca de las imágenes de los dioses) ofrecíanles papel (*amatl*) y que en un pliego (...) echaban muchas gotas de la goma que se llama *ulli*, derretido (...) y colgados de unos cordeles

(mécatl) delante de las mismas imágenes (...) y los vasos en lo ofrecían (el pulque) eran de (...) unas calabazas lisas , redondas, pecosas, entre verde y blanco o manchadas, que las llaman Tzilacayotli (...) y decían que aquellos eran vasos de piedras preciosas que llaman chalchíhuitl (o sea jade), el signo de todo lo precioso, rico y bello". (I,13,14, 15, 16 y 21).

DESARROLLO
(REVISIÓN DE LAS IDEAS ESTÉTICAS SOBRE LA DANZA DESDE
EL RENACIMIENTO HASTA NOVERRE)

Antonio Cornazano (*El libro sobre el arte de bailar*)

Nuestro autor pertenece a la primera generación de maestros de danzar que en el período renacentista asumieron la preocupación no sólo de enseñar como también la de registrar indicaciones para la preservación de técnicas de baile. Es correcto considerar a la suya una generación, porque a su lado se dieron otros tratadistas como Guglielmo Ebreo y Johannis Ambrosio, cada uno por su parte autor de obras alrededor de la mitad del siglo XV. Sin embargo lo más relevante de este grupo pionero en el interés teórico de la danza estriba en el magisterio ejercido sobre todos estos condiscípulos por el fundamental Domenico Da Piacenza (también conocido como Domenico de Ferrara) quien habría ejercido la docencia sobre este arte entre 1430 y 1450. Desprovistos nosotros de la posibilidad de hacernos de una edición de la obra de Piacenza *De arte saltandi et choreas ducendi*, fechado según nuestras fuentes, en 1416, esperaríamos sin embargo que un mismo espíritu de escuela pueda percibirse en las ideas plasmadas en la obra de Cornazano que conservamos en su traducción al inglés y que pasamos a exponer.

El texto comienza con un poema dedicatorio a la musa y mecenas de esta obra de Cornazano, la duquesa de Calabria, Hipólita, de la familia Sforza, datando desde el propio título el ofrecimiento en 1455.

Desde estos versos conviene establecer que ya nuestro autor parte desde una idea mítica como motivo que encuadra sus tesis sobre una idea de la danza, de entrada emocional más que técnica, y aunque las referencias sean dispares como las de citar a Diana, Leda y a las ninfas amazónicas (personajes con ínfima relación a la danza), lo que queda claro es el adelanto de preocupaciones fisonómico-preciosistas como el soporte necesario de una estampa que dé pie al despliegue coreológico.

El amor como principio de ordenamiento de ideas para ser escritas y que lleven a la pluma del artista sin extraviarlo, se vinculan a la virtud humanista, catapultada por el Renacimiento, de la juventud femenina y sus transparencias. Y será sólo hasta los últimos dos versos de la dedicatoria que se insta a la lectora a aprender las delicias del pie dancístico muy al margen de los méritos del autor quien se entrega completo.

Único es el título que a todo el texto gobierna, y habría de ser para nosotros la pauta metodológica para su comprensión; se redacta todo como una "Memoria". Y es que como decíamos, el esfuerzo de los primeros teóricos modernos de la danza no emprenderá la preocupación especulativa antes que la de la recuperación de danzas apreciables; por lo que, no se olvide, por los autores ya revisados, la importancia estética que reviste para el ejecutante la precisión de sus interpretaciones al amparo del recuerdo.

La primera frase generará toda serie de ramificaciones y funge como una franca declaración de principios de estética coreográfica: "La perfección en la danza es *misura, maniera, aere, diversita di cose, compartimento di terreno.*"(Cornazano, 1981:18)

Conviene con toda reserva de la mediación idiomática que ante el lector nos comprometamos en la apropiación de conceptos según una traducción no autorizada pero con fines de comprensión para esta tesis.

El concepto de perfección, que sin dificultad podría explorarse en las obras teóricas de artistas de la época y la región (v. gr. el arquitecto Alberti y el pintor Della Francesca, pioneros de la especulación estética de su tiempo) ya empieza a significar el equiparamiento de las variables fondo y forma que, toda polémica minuciosa puesta de relieve, admite la crítica de afrontar los problemas entre realización y percepción. Esta sola idea cobra singular importancia para la danza toda vez que como es sabido, el bailarín no es el artista de una obra que salga de sus manos y logre su independencia, sino el de un autor que hace de sí mismo el objeto artístico, por lo que la perfección en la realización arrastra ceñidamente la perfección en el realizador, y así es de entenderse por qué el elenco conceptual para la perfección según Comazano acude a nociones en las que el cuerpo se enmarca.

Apropiémonos pues de una traducción de aquellas constantes. *Misura*, como intentaremos evidenciar más tarde, bien puede equivaler para nosotros a *medida* si ésta desborda los límites de la cuantificación, y reconoce el ámbito de la proporción y la adaptabilidad que guarde el ejecutante con su circunstancia. *Maniera*, en una época previa al "ismo" plástico que conjurará a un conjunto de obras caracterizadas por la afectación, nos parece que habría de traducirse como la *modalidad*, si ésta logra identificarse con lo que en otros tiempos podría ser llamado estilo, cuando significa sello personal y ejecución inequívocamente identificada. *Aere* podría traducirse como

gracia, cuando ésta embarga el gusto particular por gozarse de una específica danza o artista, no sin olvidar que esta resulta la noción más mistificada de todas al poder hundir su alusión hasta la hipótesis originante del poder de la inspiración. *Diversita di cose* sin mucha dificultad se empataría con *variedad*, no tanto cuando esto tenga que ver con el elenco de obras, como con el conocimiento y talento de ejecutar sin monotonías. Y finalmente *Compartimento di terreno* como la muy moderna noción de *espacio*, si se logra sobrentender que se trata del plano que el pie toca y no la tridimensionalidad donde evoluciona el cuerpo con sus otras extremidades, se trata de un uso de suelo más que de una evolución corporal.

Las equivalencias que hemos intentado las hacemos toda vez que el propio Cornazano se aproxima a definir las de antemano.

Para el autor, la "Memoria" que dio pie a todo esto versa sobre los pasos por ejecutar, y nos parece (con toda reserva de la traducción) que se trata de ubicar al recuerdo en el momento preciso inmediato anterior a que se despliegue el paso mencionado, no se trata del recuerdo de una coreografía completa, que de un archivo diferenciado puesto a disposición del talento improvisatorio en lugar de la ejecución programática.

Así, *medida* la define como el acuerdo entre el *movimiento* desde la *memoria* con lo que realiza el *músico*, quien da circunstancia y ocasión al bailarín. Por esto que la *medida* es una capacidad de *adaptación* y, so pena de insistir demasiado, una tesis más que engruesa el entendido estético de la dependencia con este arte.

La modalidad reposa en los mismos movimientos donde el *balanceo* y la *ondulación* del *cuerpo*, ha de acordar con el *movimiento* de los *pies*, donde se supone que no habrá artificio que descomponga ni descoyunte el sentido de las partes del cuerpo como si obedecieran a diferentes principios inerciales.

Gracia indica *especificidad* pero también acatamiento o *deber*, incluso el autor afirma, por encima de todo lo demás, según lo cual el bailar *complace* al *espectador* cuando se interpreta la danza *jubilosamente* sin perder la *contención*.

La *variedad* es *procedimental*, supone experiencia y talento para *no repetirse* y para lo cual la diversificación de *aspectos* como la de *indumentos*, prestará un servicio insoslayable; para esto la regla principal, del entendido de que resulta imposible no repetir, es por lo pronto, no hacerlo *inmediatamente*, con la curiosa aclaración de que incluso esto sería más tolerable en las damas que en los varones.

Espacio implica pertinencia en la *ocupación* del *área*, e incluso, *comprensión* y *cálculo* de la relación *pasos* con *superficie*, aquí ejecutar resulta constante allegada que da calidad magisterial al artista del baile; pero parece por lo que se insinúa en el texto, que no se lo lleva a cabo en una atención fijada al piso, sino en una especie de *agraciada* ignorancia como si no se lo hubiera preparado de intento.

Lo que sigue es la ponderación del aspecto del bailarín que se gana y transforma según el cumplimiento de las anteriores prescripciones según que una mujer fea o un hombre con aspecto anómalo podrían abolir sus defectos, de bailar con observancia. Esta no será más que una derivación del ancestral principio de la mimesis que garantizaría no equivocarse.

Así las cosas y aunque el autor comience a hablar de la *piva*, el *saltarello*, la *quatemaria* y la *bassadanza* como modalidades principales del bailar, dado que nuestro propósito no es incurrir en los problemas de técnica dancística, sin embargo bien se pueden extraer de éstas algunas importantes indicaciones como la validación de que el bailarín se ejerza *incitado*, tanto por la *velocidad* como la *liviandad* de los pasos.

Lo importante de este conjunto de danzas principales es cómo las diferencias constituyen evoluciones, es decir, cómo de la *piva* hasta la *bassadanza*, el desarrollo encuentra esmeros y novedades que suponen a la anterior y que abren la posibilidad de otra medida posterior. Esto nos parece suficientemente ostensible como para detectar que en la danza, el asunto de su perfeccionamiento no consiste en la búsqueda de inspiraciones lejos del salón de baile u oriundas de ponderaciones desencarnadas, sino que bailar es derivar.

Comazano, no obstante, tendrá el comedimiento de no exentar a la comunidad erudita de los mejores refinamientos de la danza, pero también se cuida de ponerlos en el papel de incitadores de la *piva*, reconociendo el descrédito o desuso del que ha caído aquel baile original.

Todo parece que, aunque el texto no puede evitar los miramientos de dedicación a quien escribe procurando ser inofensivo, el principio conciliatorio entre los diversos individuos que bailan, no está (como se verá en otras épocas posteriores) en las diferencias de estatus sino en el origen natural de los pasos y en cómo éstos se perfeccionan mediante la incorporación de intercambios y adaptación de movimientos y saltos, es decir, al bailarín no lo hace sólo su gana o su necesidad, sino el beneficio de

que le asista la suscitación de una pareja de baile capaz de "sacarle" pasos inopinados e imprevistos.

Pero no se entienda que Cornazano será la excepción en los que suscribe una diferencia (casi discriminación) en el danzar que alcanzará, sí, las prerrogativas del estatus, a saber, la de que "la dama nunca debería despegar su tempo del terreno, ni el varón, o en casos extremos y raros, sólo si se es un buen bailarín"(:20). No es de máxima importancia aquí, el que se considere que son escasos, ya no digamos los virtuosos, sino simplemente los buenos bailarines; pero sí lo será el que sólo este bailarín goce del permiso por elevarse ostensiblemente respecto del suelo, tanto las extremidades como, por analogía, las separaciones que haga de las cadencias musicales. Aunque no se mencione aquí sino más adelante, todo da pie para pensar que se trata de las precauciones sobre la contradanza (menester a que en el texto se utilice el término *contrapassi*, éste no indica, en la obra misma, una facultad saltatoria o descompuesta).

Cornazano prefiere, en todo caso, para evitar descoyuntamientos que, bailando por ejemplo, la *sobria* o la *pregionera*, se haga de las evoluciones coreográficas ornamentos decorosos en la posición de los bailarines más que en sus movimientos. Es decir, prefiere abolir la danza que permitir el desfiguro.

Por eso, y a renglón seguido, pasa a hablar de la *bassadanza* respecto de la cual tolera el que no goce de especial hermosura y se caracterice por su larga duración y uniforme y pequeña estatura donde la continencia y suspensión del tempo puedan ser vistos sin fealdad. La ligereza se pretende eterea, al son lento y cadencioso, donde el bailarín parezca como "una sombra ilusiva"(:20), y cuya imagen alcance las proporciones de lo inefable.

Después la obra revisa los movimientos de los que quisiéramos consignar tan sólo que se trata de doce, nueve naturales y materiales y tres accidentales cuya diferencia parece consistir en que los accidentales son para encadenar a los otros, es decir, de transición, o sea, que estos últimos no tienen valor por sí mismos sino por el servicio que prestan a los pasos. Y todo indica que el criterio de nuestro autor, a reserva de las costumbres, elogie al bailarín capaz de incorporar la mayor cantidad de los movimientos, aunque sea sólo en el caso del varón.

Al final se trata de que respecto de los movimientos no existe regla y que la libertad de ejercerlos estriba en el uso de los accidentales, habida cuenta de estar

permanentemente atendiendo, tanto la medida musical como la del propio bailar como dos pautas que por primera vez en la teoría señalan una crisis.

Esto merece una explicación que, aunque se reduce a tres renglones en el texto, su novedad debe ser ponderada. La medida es una constante que queda en riesgo de ser rota si solamente se atendiera y replicaran los ritmos y las melodías musicales; en este sentido el bailarín no es un vicario del instrumentista. Es por el contrario fundamental que aquella medida se obtenga, no por pautas puntuales que quiebren el movimiento sino que lo permitan ser fluido, así quedaría conjurada la medida en su doble faceta complementaria.

Queda de relieve en el texto que la mencionada fluidez es una "ondulación" definida como "simplemente una elevación lenta de todo el cuerpo seguida de un repentino descenso del mismo"(:22). Para nuestro entender está obviándose que no se trata de una danza de brinco y violencia sino a todas luces de una especie de flotación. Comazano nos ampara en semejantes elucubraciones: "es difícil explicar sin estar presente para demostrarlo"(:23).

Si el esquema jerárquico de las danzas va de la imperfección de la *piva* al mayor acabado de la *bassadanza* es porque "para ascender se requiere de la más grande destreza"(:23).

El origen intelectual de la *piva*, como contradanza, se amerita pues no en lo coreográfico sino por su musicalidad tal que "nos hace innecesario envidiar al cielo mismo"(:23), pero so pena de una grave contradicción que resultaría doble, en primer lugar por el hecho histórico de que las contradanzas tienen su cuna en la campiña (country dance) lo que haría ilegítimo creador al erudito y lo dejaría en la situación de un observador que la trasvasa y desarraiga, probablemente con una mirada folklorista, y en segundo porque el propio autor afirma que para bailarla se requiere de "una perfección de habilidades no siempre poseídas por los letrados"(:25).

Por eso es que un entendido estético de nuestro autor quede concesionado en la suficiencia de las reglas dadas, para alcanzar la perfección y la complementación que ganen, en asistencia imprescindible de la pericia individual, sin la cual nada se lograría.

En contraparte, si revisamos la *bassadanza*, el autor reconoce, tanto la intención explícita de ser una obra compuesta para los salones nobles, como para ser bailada sólo por las más grandes damas, y por si fuera dudosa la aclaración, agrega "más no

por el populacho”(25). La elevación de esta danza, que requiere de un trío (alusión melancólica a las Gracias míticas) se logra porque las bailarinas se asuman a merced de sus amantes, alineando sus evoluciones en función de este tributo en última instancia al romance mismo que redundará estéticamente en la coartada de la dignidad según la cortesanía (discutida por sendos humanistas que cuestionaron la dignidad antropológica a este respecto).

El texto se alarga en descripciones técnicas sobre *ripreses*, *voltas*, *reverenzas* de las múltiples formas de estos bailes. Pero en medio de las cuales se cuela un nuevo criterio: “Existen un sinnúmero de otros *balli* y *bassedanze*, los cuales ya sea porque o son muy viejos o muy bien conocidos, los pasaré en silencio”(32).

A nosotros nos resulta necesario, para rematar, establecer una palabra al respecto, pues en balance con lo que escribirán otros teóricos, el silencio de Comazano sobre esto cobra importancia especialmente al evidenciar una especie de resignación frente al pasado perdido y otra especie de conformidad a las convenciones de la época dejando en duda, si habría las danzas no muy conocidas y suficientemente vigentes que se perdieron la posibilidad de quedar registradas, y revelando para la historia de la danza la desazonante posibilidad de un sesgo con graves márgenes de preferencia y desdén.

Thoinot Arbeau (*Orquesografía*)

Obra fundamental, como muy pocas, para documentar la danza y encontrar momentos de especulación ostensible, escrita por un sacerdote católico amparado en el uso de un seudónimo por razones que, documentalmente, desconocemos; guarda en su largo subtítulo, entendidos que economizarán mucho en desbrozar el camino hacia la discusión estética y por ello lo consignamos: *Tratado en forma de diálogo. Por el cual todos pueden fácilmente adquirir y practicar el honorable ejercicio de la danza*. Si aparte de esto consideramos el año de su redacción, 1588, puede allanarse la comprensión del horizonte estético en el que se moverá la obra de un jesuita en el siglo XVI reformado, que se vale del esquema de exposición oriundo del platonismo, en orden a dignificar una práctica artística que humanice desde el conocimiento transmitido.

Los conversantes son: el propio maestro Arbeau entrado en años –69- y lejos del ejercicio de la danza al que mira con cierta melancolía, y Capriol, discípulo de ciencias del cálculo que recién llega a Langres para conversar provechosamente sobre la actividad danzatoria.

Obviaremos todas las preocupaciones sobre los buenos modales y las formas cortesanas (relevantes de suyo pero excesivas para nuestros fines) para partir mejor del nexo que guardaría el baile con las formas atléticas de la esgrima y el tenis, en un aspirante a las virtudes de la danza, preocupado igualmente por agradar a las damas y hacerse su candidato.

La danza se practica logrando con ella igualmente la buena salud, pero, punto de partida de la diferencia, contribuyendo al bienestar de la sociedad así mismo, ni se violenta ni hiere, con esto, su reputación de arte se garantiza.

Capriol, que hace fuerza en su interlocución con preguntas sin duda fraguadas desde las experiencias de contradicción interna, cuestiona con optimismo desde argumentos de autoridades ancestrales (Cicerón, Tiberio, Domiciano, Alfonso de Aragón, e incluso Moisés) a un Arbeau sobrio y puntual en sus respuestas, en un arranque del texto donde el repaso mitológico-histórico (con fuertes intuiciones antropológicas) prometerá un abordaje digno de la erudición que habilite por ello los méritos de la danza.

Una cuestión de paso ha de quedar guardada entre las premisas para la comprensión de la obra, y es que este cura advierte sobre las restricciones de cuño

religioso que adversarios en la fe han instrumentado poco ha: "Nosotros organizamos tales fiestas los días de casamiento y como parte integrante de las solemnidades asociadas a nuestras festividades religiosas, a pesar de los reformadores que condenan tales prácticas; pero ellos merecen ser alimentados con un trozo de carne de chivo puesto, sin tocino, en un pastel"(Arbeau, 1946:20).

El movimiento jesuita, ha de recordarse, constituyó una contrarreforma que en no pocos espacios encontró sus expresiones estéticas, sus modos catequéticos de hacer valer el arte. La reacción que para la danza se encuentre en la disidencia católica, constituye un momento de importancia más que artística para abordar la época y que aquí sólo quisiéramos parar mientes.

En lo que concierne a la situación que guarde la danza en el contexto de las artes, Arbeau no titubea en clarificarle a Capriol "pues sois músico y la danza depende de la música, que es una de las siete artes liberales"(:21). Este condicionamiento no ha de arredrarnos en suponer pocas expectativas para la danza, dada la relatividad que guarde con el arte de los sonidos y los silencios.

Con lo anterior el texto propiamente arranca a instancias del joven aspirante que exclama por los escritos sobre la danza, que a pesar de contar con preceptos para bailarines "al hacerlo en verso ha oscurecido el sentido"(:22). Es la cuestión de la notación dancística y Arbeau la ataja así: "En cuanto a las danzas antiguas, sólo puedo decir que el correr del tiempo, la indolencia del hombre o la dificultad de describirlas, son la causa de su pérdida"(:22). Sin suponerse autorizado a hacer de esta orquesografía el primer tratado de gran redacción sobre el arte suspicaz contra la escritura, vinculará permanentemente al problema de la recuperación del pasado mediante la escritura, el de la cierta tolerancia y resignación serena de lo que al intentarse recuperar desde el olvido, implicaría una adulteración y un fraude: "Así que no debéis preocuparos por ellas, dado que ese modo de bailar no está ya en boga; aún aquellas danzas que hemos visto en tiempos de nuestros padres, han dejado de tener actualidad, cosa que siempre acontece por ser los hombres tan amantes de la novedad"(:22), y, agregaríamos desde el espíritu de la obra, la danza, tan un arte de lo fugaz y efímero.

El pasado para la danza no se recupera, pero las formas bailables de las culturas advienen inexorables y transfiguradas. Por eso "y si la memoria no me es infiel" –nos ayuda a decir Arbeau- todo tiempo y pueblo tendrá su *emmeleia* (danza

solemne para las prácticas religiosas y devocionales de gravedad) y que para su época se insinúa en las bajas danzas y la pavana; su *kórdax* (baile alegre propio de fiestas paganas con dignidad) que encuentra su equivalente en las *gallarda*, *tordión*, *volta*, *courante*, *gavota*, *gais* y *branles*; su *síkinis* (práctica tan solemne como alegre de características mixtas para ocasiones celebratorias varias) verificable en los múltiples *branles*, dobles y simples del XVI; y su *pirrica* (juvenil y atlética expresión de fuerza épica, sobre el heroísmo iniciático) transformada en las paradas militares renacentistas matizadas de carnaval como la *bouffons* o *mattachins*.

En suma, la danza mira de frente y no se trata de voltear sobre los pasos perdidos, condicionando así su prospectiva como arte y su inconsciencia como vestigio.

Pero qué importancia tenga relacionar nuestro arte con el de la música se responde sucintamente "sin la virtud del ritmo el baile carecería de sentido y sería confuso"(:24). La música le hace ver al bailarín adónde ir, forzando un poco la idea; la música no hace bailar, hace que tenga sentido; no se danza una música, se hace danzar a la música, pues el bailarín al hacer bailables esos aires no se supedita al elevarlos. Eso sí, "no debiendo el pie hablar de una cosa y la música otra"(:24), todo despropósito debiéndose evitar, no ha de implicar servilismo estético.

La "retórica muda", aceptada por todos, no tendría en la música su oráculo, su vocero. "¿No opináis que la danza constituye una forma de lenguaje que se expresa por medio de los pies del bailarín?"(:24) pregunta el maestro, inmediatamente antes de citar el poder de esa elocuencia en el caso sustantivo de la bíblica hija de Herodías. Y cuyo desvío, consistiendo en hacer uso del baile para fines ofensivos y no de diversión porque "Esta última tiene la virtud de atraer los corazones e inducir al amor, es la preparación y el medio de asegurarse si las personas (...) están bien dotadas y son modestas"(:25-26), distanciará a las estética y ética de la danza como lenguaje, el del arte, tan propio, que resulte insolente, prejuiciado y hasta vicioso reducirlo al de la música. Evitando, en lo posible, según Capriol invoca a Luciano, "el reproche de poseer el 'corazón de un cerdo y la cabeza de un asno' "(:25).

La obra se ramificará en el estudio de las danzas de guerra y de las de diversión. Hablando de las primeras, una idea provechosa consistirá en que el inicio de un baile se haga con el pie izquierdo por la razón de que se le considere el más débil y en previsión de que vacile y no por ello se frustre el paso; aquí se observa una de las pocas prescripciones cerradas que incluso ella encontrará su flexibilización pronto:

“Otro punto que debéis tener en cuenta es que cuando los ritmos de tambor se varían, se hacen más agradables”(:30). Lo que permite que el artista de la danza goce de prerrogativas de elección en lo musical que, como se verá, apuntan hacia los niveles de superioridad virtuosos. Esta obra, una de las primeras profusamente ilustradas tanto por dibujos que representan personajes en evolución como por las gráficas de pentagrama musical, deposita en éstas mucho de lo que ha de entenderse para beneficio de los bailes; y si tomamos en cuenta, al respecto de esto último, que no se utilizaban generalmente las barras de compás en la notación, estaremos en condiciones de comprender que la regularidad de los intervalos de tiempo, las medidas o los pies métricos de la melodía, los acentos rítmicos, la consecuenciaailable de los silencios musicales, y por si fuera poco, el efecto estrófico de la danza, nos quedarán muy lejos de ser entendidas con fidelidad inequívoca.

Si pues, la música da sentido a la danza, por lo menos ha de aceptarse que el uso del silencio musical en la danza clarifica y evita la confusión del paso, esto de suerte que como un criterio cartesiano (claridad y distinción), o igualmente anterior al espíritu geométrico de Pascal, encuentre en este caso el artista un ámbito de concentrada atención y propicia decisión. No se hablará de esta manera en la *Orquesografía* pero una búsqueda en entrelíneas del ethos (carácter) del artista, puede encontrarse sin dificultad de lectura. Y es que a diferencia del racionalismo por venir, todavía encuentra Arbeau vínculos profundos entre la observancia escrita y el agrado estético cuando en el cuidado del paso a tiempo (que evita el choque con compañeros) se efectúan expeditas evoluciones disfrutables “como descargas de arcabuces”(:45).

Más cerca de precisiones relativas al arte danzario, se desarrollará largamente el relato de los diversos compases, que podríamos por brevedad reducir a los binarios y a los ternarios, en una preferente inclinación a las virtudes de estos últimos que de entrada resultan más gratos pero que la tratarse de evoluciones orquestadas abren fértiles espacios para la inventiva y el genio individual. Es decir, tómese por caso el del baile de *cinq-pas*, que no es un tipo de figura coreográfica, ni el nombre de alguna pieza musical, más bien (y cosa que se pierde al no estar nosotros provistos de la versión original en francés) el de la novedad de un recurso que fusiona íntimamente baile y música en el fenómeno de la alternancia de un compás ternario y uno binario que además de sumar el paso de cinco, estimula el fenómeno de las síncopa, todo un territorio para el virtuosismo y aún el desazón contestatario para entonces.

Las evoluciones de la mano de una semántica bélica, han de moverse “como si fueran un solo cuerpo”(:45) -de ataque- evitando la disgregación y la pérdida del objetivo. Por ello que la dotación musical de gran contraste (tambores graves por un lado y pífanos de tesitura alta) impondrán, unos el ritmo y la cadencia y los otros el juego de piernas danzarias, se trate del orden militar europeo o de los bailes descoyuntados de los aborígenes (aún cuando aquí se guarde un prejuicio de superioridad obvia).

Centrémonos en el pífano, del cual se extraen mejores y más novedosas ideas para la danza, por sus cualidades, a gusto del ejecutante que extrae sonidos agudos, idóneas para la improvisación dadas sus “armoniosas disonancias” variaciones a “placer y fantasía”, pero de tal manera y de máxima pertinencia para quien baile “que no se interrumpa la continuidad”(:49). Y aquí como cantando crepuscularmente las glorias de una práctica militar que habrá de perderse para la danza, se llevan a culmen las ideas pírricas pasando, en lo que sigue, a los bailes de placer.

De estos ejercicios para la diversión, lo que queda como instrumento musical que fusiona aquel par original, será la utilización del tamboril, pandereta (o *tambourin*) tan vibrante y estridente como para cargar desde tiempos bíblicos hasta el presente, con las posibilidades dancísticas de esta faceta jubilosa.

“Actualmente el trabajador más modesto debe tener oboes y sacabuches en su casamiento, durante el cual se bailan muchas variedades de danzas de recreo”(:55), las tales serían *pavanas*, *bajas danzas*, *branles* y *courantes*, a partir de la distinción de las cuales comienza la consabida bifurcación (de índole socio-económica) entre los bailes y las danzas, atribuyendo a los primeros cuna humilde y a los segundos dignidad artística (más tarde aquellas, danzas altas). Pero resulta muy apreciable el dato de que “las bajas danzas han estado fuera de moda desde hace cerca de cuarenta o cincuenta años. Pero preveo que las matronas discretas y recatadas las volverán a poner en boga, pues constituyen un modo de bailar lleno de honor y modestia”(:55). Consideración que será probada por la historia no mucho después cuando se ignorará, no obstante, el peligro de extinción que habrían padecido.

Veamos entonces que la ejecución dancística *terre à terre* (a ras de suelo) tiende a abolir los saitos pero más aún, gana en aceptación por ser garante en el envite a bailar, sobre todo respecto de una jovencita, de no arriesgar despliegues vergonzantes o peligrosos. Por ello que acotando toda pieza de baile en reverencias de inicio, *branles*

de sacudida discreta, pasos que reúnan los pies, *reprises* de rodilla y *congés* que saluden la despedida, optará Arbeau por resarcir a las danzas bajas de una vindicación perdida (después sufrida de escrúpulos).

Mucho contribuirá para esta apología el observar las distinciones que ganarán danzas como la pavana, por la exquisitez y atractivos de atavíos majestuosos, de indumentos ex profeso. La baja danza comporta además, una prescripción técnica que nos indica fuera de ella mucho de sus supuestos: dadas las condiciones apretadas o concurridas de los salones se estilará la *conversión* (vueltas en redondo) antes que incurrir en un paso de retroceso, la baja danza siempre avanza, pues cosa de máximo escarnio resultaría el ponerla en riesgo de una caída.

La honorabilidad de la pavana habrá de enfatizarse por más páginas en el texto, y de parte de Arbeau "con mucho gusto, en el deseo de que estas danzas honorables desplacen a los bailes vergonzosos y lascivos que se han introducido en vez de ellas para gran tristeza de los señores prudentes y de las damas y señoras de juicio sereno y recatado"(:65). No resultaría difícil especular después de esto, que si hoy se inclina el historiador a acreditar el origen de esta específica danza a tierras novohispanas, haya sido un afán moralizador el que transformaría la práctica estilística de ésta y otras de extranjería dudosa (la *morisca*, la *zarabanda*) confundiendo y adulterando hasta hacer irreconocible su confección. El propio autor reconoce sobre la *pavana* española "que es un baile al cual se agregó una variedad de pasos y ademanes. Y como tiene cierto parecido con la danza llamada canaria, no os la explicaré hasta que llegemos a esta última"(:67). La postergación no quedará en una simple ubicación en otra parte del texto, más aún, redundará en una especie de desdén que aunque consigne al baile, no extraiga del mismo provechos suficientes.

En un afán sintético el maestro interlocutor confía en que "Cuando se saben todos los pasos y movimientos de una pavana y de una baja danza común, se pueden bailar todas las otras"(:71) y con el argumento sin discusión de que "os deberá bastar el saber bailarlas"(:71) se dé carpetazo a mucha indagación autocrítica y fértil.

Las danzas del pasado inmediato, generacional, traen a cuento una renovada tesis del principio "no debéis darles gran importancia pues pocas son las personas que las bailaron en el pasado, y de ellas, sólo las que deseaban destacarse sobre las demás y demostrar su buena memoria"(:72), en esta ocasión susceptible de convertirse en un tremendo argumento contra la preservación folklorista y falsamente etnológica

que se desvirtúa precisamente por afanes de lucimiento y arrogancias imposibles para el recuerdo, antes como ahora: "Por tales medios solían defraudar a las (personas) que únicamente sabían bailar las (danzas) comunes, pues no bien veían que alguien deseaba bailar con ellas, solicitaban una de las irregulares"(:72).

Más adelante, amparado en el proverbio "Aquel que tiene dos en mano tiene una de más"(:73) se reconvenirá, por otro lado, al bailarín de grandes pretensiones que cree hacer demostración de sus virtudes efectuado intercambios, conversiones, retrocesos y por si fuera poco, bailes con más de una persona como pareja. Más haría este tal si "continuando con estas idas y vueltas" el bailarín ejecutara "nuevos pasajes para demostrar su habilidad" como en otros tiempos "hasta que los músicos dejaban de tocar"(:73-74) queriendo esto último indicar, que por un lado se respetaba la precisión del fin sonoro de la pieza y, como más adelante se apuntará, se triunfaba dancísticamente sobre la música. Arbeau percibe que hay lucimientos muy descompuestos y que éstos no son poco frecuentes: "Esta clase de danza (la *gallarda*) me parece más ponderable que las descuidadas exhibiciones que generalmente se ven", y más adelante "dando por tierra con la mala costumbre de los que, indiscretos en sus afectos, siempre quieren bailar con la que es su favorita; pero con estos cambios (de la *gallarda*) la menos favorecida puede participar del baile"(:74).

Y es aquí cuando vuelve a venir a cuento por un dicho común ("el bailarín de *gallarda* debe saber cinco pasos":75) el hecho de las fructíferas dispensaciones en la práctica de la *síncopa*: "Existen muchas clases de pasos y de sus diferentes combinaciones se origina una variedad de pasajes"(:75). Lo anterior porque bailar con tales provocaciones rítmicas generará un elenco altamente estético en la renovación de la elocuencia al bailar: "no seáis parco en materia de figuras"(.76), aún cuando esta cita se refiera principalmente a la importancia de las ilustraciones para bailar y encontrarle utilidad para comprender explicaciones, cabe aplicar la idea también por la "muchísima ayuda para la memoria"(:76). En suma, el bailar diversificado estimula un tipo de memoria que no fijará sus imágenes, en lo que a la danza concierne, sino precisamente preservará las impresiones de una experiencia virtuosa y múltiple que nos deja en pos.

Por lo que respecta a la corrección de los pies, y a la futura estandarización de las posiciones de ballet romántico, llama nuestra atención el que para Arbeau el origen común de los *pieds joints*, consista en la unión de los talones cuando éstos forman el ángulo de los pies cercano a los noventa grados, que se nos antoja mucho más

consecuente que aquella otra usanza (Arbeau más adelante afirmará sobre las posturas y actitudes de los bailarines que deba haber diferencias entre las masculinas y las femeninas). La hipótesis queda redactada "naturalmente no podemos girar el pie más allá de un ángulo recto" (:78) cuya importancia se deriva en el soporte del peso, la preparación para las evoluciones del baile y, sorprendentemente, para descansar (con la insinuación de que éste no está exento de posibilidades bailables).

El diálogo se torna en una discusión que en la diferencia del uso del pie (punta y talón) y las posibilidades del calzado devienen precisiones sobre la "gramática" de la danza y sobre todo la necesidad de aprenderla antes de toda ambición de virtuosismo y validación de novedades: "Capriol.- ¿no podré yo hacer combinaciones según mi fantasía cuando sepa los movimientos especiales? Arbeau.- Podríaís hacerlo, pero no os sería posible ejecutarlas a menos de haberlas participado de antemano a buenos bailarines; es mucho mejor hacer una colección de pasajes ya inventados y aceptados" (:82-83).

El pudor mostrado aquí adquiere otras proporciones más estilísticas ya cuando se habla de la volta, su falta de recato y el de "otras danzas igualmente lascivas y perversas que se han puesto en uso, durante las cuales se hace saltar a las jóvenes en tal forma, que muy a menudo muestran las rodillas desnudas si no conservan una mano sobre sus vestidos para impedirlo" (:85). No es el caso aquí el de calificar de mojigatería tales aseveraciones ("este modo de bailar no me parece bello ni decente, amén de hacerlo con alguna alegre muchacha de servicio", a lo que responde Arbeau "no dejaré de daros luego la lista para bailarlo" :85-86, no quedando claro si la mencionada lista versaría sobre las parejas viables o los pasos recomendables), en todo caso trátase de comprender y calibrar, la pujanza de expresiones danzatorias lanzadas por la fuerte necesidad de excitar y la consecuente licitación de movimientos delatores de ciertas partes del cuerpo.

Capriol, en la misma cita, quedará a expensas de un proteccionismo paternal de Arbeau al notar éste que su discípulo ni cuenta con el talante, ni da muestras de pretender llevar a cabo evoluciones de un virtuoso (curiosamente Capriol nos habla del término relativo a movimientos naturales pero descompuestos que tienen que ver con los brincos de cabra y por supuesto las cabriolas). Por ello que la cita, si bien restringe en un sentido contra la improvisación, no lo hará por otro lado respecto del genio artístico (véanse más adelante para ambos casos, las ideas de Rameau).

La agilidad del ejecutante abrirá capítulo a las cabriolas, los sacudimientos y las patadas que este bailarín talentoso pueda gustar en realizar y a cuyo servicio se presten los instrumentistas de la música en retardar sus acordes para ajustarse a las caídas de los saltos. Todo con tal de permitir las variedades de no “volver a calentar el repollo”(91) (“crambe repetita”) ni arriesgarse, si fuera el caso, a causar la risa por equivocarse siempre en la misma cuerda (“ridetur chorda qui semper oberrat eadem” :91) de la estética horaciana invocada por un Arbeau mortificado por su discípulo: “Pero os aconsejo ser modesto, esto es, que bailéis a ras del suelo”(92).

El bailarín que alardea por causar falsa expectativa, desahucia a la danza al confundirla con el danzante. Bailar pues, no consiste en prometer, es más bien un mostrar capaz de revelar mediante el cuerpo, una esencia espiritual. No se entienda por esto un afán mistificante, antes que nada se encuentran elementos propios de la danza que nos servirían de ilustración explicativa. Cuando se trata de la significación del concepto “picado” Arbeau deja ver que se trata de una impresión un batido de corcheas, que conforme se lee tiende más a causar una impresión espectral, por la velocidad de la ejecución, y con eso animar la danza y la percepción de la misma con las facultades de la imaginación: “Así se podrán efectuar cuantas divisiones se quiera y podréis adaptar a la música más o menos pasos como mejor os parezca”(108). Claro está, no se trata de una ley explícito en la obra, sino de un hallazgo individual en la animación obtenida por el baile, más allá de toda norma, “pues la práctica os enseñará más que los preceptos”(111).

Aquí es donde los modales para la danza encuentran un momento coyuntural que a los ojos de la posteridad puedan difuminarse por escrúpulos, ya que sin incurrir en prescripciones, sí adelanta nuestro autor unas indicaciones endurecidas (para bien o para mal) por las generaciones siguientes: “cuando bailáis en compañía, nunca miréis hacia abajo para examinar vuestros pasos y aseguráros de que los bailáis correctamente. Mantened erguidos la cabeza y el cuerpo, con aspecto confiado y no escupáis ni os sonéis la nariz con exceso (...) conversad agradablemente en voz baja y modesta (...) y vestios prolija y convenientemente, con las medias bien ajustadas y los zapatos limpios (...) al ejecutar toda clase de danzas”(116-117).

Resta decir una palabra sobre el ejecutante virtuoso, a quien no menos la imaginación, la fantasía balletística, deja de beneficiar, pero a quien, todavía su época, es incapaz de reconocer a menester de su justeza y ganada fama: “sucede a veces

que al hacer estos ágiles saltos caen y las bromas y risas que esto ocasiona los han obligado a escapar”(117). Valga esta cita para establecer a Arbeau como el primer teórico en considerar la elevación a niveles de genialidad del bailarín de gran talento.

La *Orquesografía* es reconocida como una obra original en la descripción específica de los *branles* (18 de ellos) pero en especial desde el *du haut barrois* nos arranca estas consideraciones: “Este *branle* lo bailan hombres y muchachas de servicio y a veces jóvenes y damas de noble alcurnia cuando toman parte en una mascarada disfrazados de aldeanos y de pastores, o cuando bailan alegremente entre ellos”(134-135). Y es que la importancia fijada en este estilo de baile para nosotros, consiste en que hace las veces de un referente del que emanan la creatividad y el aprecio coreográficos: “según el gusto de los compositores e inventores”(136). Y desde aquí Arbeau comienza a desembarazarse de la tutela a Capriol por un reconocimiento que nos interesa mencionar. Se trata de una aceptación abierta en orden a acreditar a las nuevas generaciones como conocedoras de nuevas invenciones en derecho de hacer para las danzas, incorporación de pasos: “No os daré la lista de ninguna de ellas (series de pasos); debéis aprenderlas de memoria bajo la guía de algún excelente músico o de vuestros compañeros”(136). Y cuando habie de las *gavotas* más adelante, vuelve a conceder: “Una *gavotte* es una colección de varios *branles doubles* que los músicos han elegido y ordenado en forma de serie, que podréis aprender de ellos o de vuestros compañeros”(167-168). Un autor tan escrupuloso con la danza de su generación no podría menos que, en franca tolerancia, transigir ante las nuevas generaciones de bailarines, y esa apertura se convierte en un paso crucial para la actitud teórica frente a la historia de la danza, así como para evitar conatos de preservación coreográfica manipuladores.

Es así que hablando de la *Trihory de Bretagne* se asienta una diferenciación, siempre desde los *branles*: “Y debéis saber que cuando se hace un nuevo branle, al cual llaman ballet, para ser empleado en una mascarada o alguna fiesta, los jóvenes inmediatamente lo exhiben ante sus compañeros y le dan un título a su gusto”(148). Es de esta forma que la apertura de criterio en Arbeau permitirá reconocer para diferenciar, esos bailes ejecutados “con ciertas expresiones mímicas y gestos, pudiéndose por esta razón titularse *branles* con mímica”(148-149) donde por supuesto no prevalecerá este último nombre sino el de ballet. El propio Capriol advertirá poco más tarde “Quizás los habitantes de Malta tienen costumbre de practicar esta danza, y

en ese caso no sería un ballet”(149)... Lo de menos es el titular al gusto estas danzas, pero sí es de considerarse el hecho que la propia expresión dancística estaba adoptando una teatralidad que haría su revolución.

Nosotros creemos que mucho contribuye para esta nueva transfiguración de la danza, el arribo y crisis de la morisca (de la que se hablará más tarde) y no por la especificidad exclusiva del baile, mas también por el aura y supuestos culturales que la acompañarían (extranjería, diferencia cultural-religiosa, audacias rítmico-musicales, incorporaciones sincréticas progresivas, etc.), reiniciando a su manera la danza desde ciertos orígenes. “Algunos Caballeros de Malta compusieron un ballet para una mascarada de corte (*cour*), donde había un número igual de damas y de caballeros vestidos a la moda turca, que bailaban en ronda (*¿courante?*), con ciertos gestos y contorsiones del cuerpo”(149)...

El propio autor, en lo sucesivo, nos dará ocasión para observar, que la incorporación de las danzas foráneas, así como las de las nuevas generaciones, se someterán a nuevos arbitrios como la imaginación, el deseo, la fantasía, el placer, etc.: “y así sucesivamente, como gusten imaginarlo los bailarines”(150) y en otro lugar “con nueva mímica según su fantasía” o “se puede imaginar otra mímica, como se desee”(159). Y es que las novedades implicaban también sospechosos pasos que contravendrían ciertos principios de moralidad no exentos de retos coreográficos inéditos. Hablando del *branle* de *L’official*: “Y en esos momentos, aquellos cuyas parejas no saltan por su propio esfuerzo, estarán muy molestos por la necesidad de tener que alzarlas”(165-166). Hasta el propio Capriol refiere con enfado “Pero encuentro que es muy molesto el hecho de que el bailar bien dependa, en parte, de la destreza y agilidad de la joven a la cual se debe ayudar en sus salto”(167). Sin embargo también es conveniente reconocer que estas *alzadas* tenderán a un más ceñido compromiso de baile entre las parejas donde la ayuda femenina ganará para su propio sexo, espacios en la danza insólitos. Y de nuevo, no sin concesiones “Le adaptaréis las divisiones anteriores o las que gustéis elegir, imaginar o imitar de bailarines buenos y ágiles”(169) el propio Arbeau no resistirá el aceptar con cierta melancolía “Si este tipo de danza hubiera estado de moda cuando mis piernas eran jóvenes, no hubiera dejado de tomar nota sobre él”(169) lo anterior como antesala para hablar de la morisca, la bouffons, la pavana de España y la canaria, para cerrar el texto con las expresiones dancísticas de contestación y moda.

Lo primero que llama la atención nos lleva páginas atrás sobre el *branle* de Poitou, danza fundacional, sobre la que se afirma "Algunas personas ignorantes han corrompido los movimientos del *branle* de Poitou, de modo que no puedo seguirlos"(:143); Capriol inquiere a su maestro "He oído decir que las niñas de Poitou lo dividen, efectuando un agradable sonido con sus zuecos"(:144). Este antecedente sirva para entender un desdén creciente a cierta práctica con los pies, observemos: "Originariamente se ejecutaban (las *moriscas*) con golpes de pies, pero como los bailarines los hallaran muy dolorosos, emplearon golpes dados con los talones solamente, manteniendo firmes las puntas de los pies"(:170). Arbeau adapta a su nomenclatura tal práctica con las *marque pieds* y *marque talons*. Y continúa: "Al practicar las tres formas de ejecución, especialmente aquella en que se golpea con los pies, experiencia ha demostrado que tarde o temprano se adquiere la gota o en enfermedad similar; por esta causa esta danza ha caído en desuso"(:170).

Históricamente no quedaría claro si se trata, por cierto, de una entrada en desuso o de una abrupta transformación que adaptaría adocenando, esta tan exitosa expresión de baile (sólo por mencionar un arranque estético, verifíquese la composición El Orfeo, de Monteverdi, y su final en *morisca*, apenas veinte años después).

El soslayo continúa sobre el mismo punto al hablar de la *canaria*: "Y advertid que estos pasajes son animados, aunque extraños y fantásticos, pareciéndose en gran manera a las danzas de los salvajes"(:173). A este punto queda incierto si Arbeau concede o reconoce, pero a no dudar, flexibiliza aún más sus criterios, casi hasta el capricho: "Los aprenderéis de aquellos que los saben y podéis inventar nuevos a vuestro gusto"(:173). Es sólo un párrafo adelante, que la descripción ya se hace afrentosa: "Y advertid que para un segundo pasaje, en lugar de los golpes con los pies se puede hacer una *grue* muy alta, terminando con un arrastre hacia atrás del pie por el suelo, como si se quisiera pisotear un salivazo o aplastar una araña"(:174).

Por último, y hablando de las *bouffons*, se verifica una transición en los bailes, casi antidanzatoria, pues en la revisión de estas expresiones tan de origen mítico (reconociendo su inicio en épocas de Numa Pompilio) como extra artístico (se trata de ademanes marciales), la descripción de movimientos como la *finta*, la *estocada*, el *tajo* y el *revés*, llevados a cabo en la portación de un arma, permiten que Arbeau termine por aceptar respecto de estos bailes "con choques de sus espadas y escudos" "que los bailarines deben seguir bailando con los mismos movimientos, tanto al desplazarse al

efectuar las vueltas como al mantenerse en el mismo lugar al hacer los cortes”(179), es decir, se trataría de un baile reconocido como tal aún cuando prescindiera de desplazamientos y, por momentos, de movimientos de pies.

El libro cierra no sin una promesa incumplida, la de tratar sobre “las melodías y los movimientos de varios ballets y mascaradas que se han llevado a cabo en esta ciudad”(187), se abría la era de los Luises.

Pierre Rameau (*El maestro de danza*)

En el prefacio de esta obra el autor comienza aclarando la razón que lo movió a escribir su libro y consiste en que de todos los maestros conocidos por él nunca se reguló el arte danzario aún cuando todos lo enseñaban con cierta normalidad. Rameau afirma que él se habría dedicado toda su vida al "cuidadoso estudio de las posiciones y equilibrio del cuerpo a fin de estar mejor capacitado para impartir lecciones útiles a mis alumnos"(Rameau, 1981:9). El texto pues, no tiene mayores pretensiones teóricas que las de asentar conocimientos por escrito, y establecer una metodología para comprender y ejecutar con facilidad las enseñanzas. Es por esto que no ha de buscarse en *El maestro de danza* algo más que ilustración, por ejemplo, especulaciones o tesis.

Y es precisamente el principio que rige estas aparentes pocas miras, el que nos hace descubrir el criterio estético general, pues poco adelante se lee: "el baile ha alcanzado su más alto grado de perfección"(:10). En efecto, estamos en el año 1725 cuando se signa este libro, el siglo arrogado de barroquismos y, específicamente para la danza, la época de mayor fusión entre la Academia Real de Música y el Ballet de la Ópera franceses.

Rameau no duda en habilitar argumentos de raza y nación para dar por sentada la autolegitimación por cuanto escribe, toda vez que por lo pronto, la deuda con el pasado inmediato proviene de los logros y portentos de la gestión real el Luis XIV y su fundamental apoyo a las artes escénicas llevadas de la mano por Lully. Se trata de que el contexto histórico, en lo que al arte respecta, habría encontrado en la ópera su arte congregatoria de mayor alcance y rendición. Aunque todavía en el prefacio Rameau hace el relato de artistas deudores de la tradición dancística de la generación apenas anterior, no lo ejerce a título de historiador del arte sino de cronista de la herencia magisterial en la enseñanza de los bailes.

A este respecto conviene recuperar un criterio que guía la mencionada relación, estamos hablando del reiterado "espíritu de emulación"(:10,12), puesto por encima del talento y adecuado a la estética clasicista de complacencia al público. (Recuérdese que desde artistas como Poussin, Racine, Boileau y Molière permea la convicción de que el artista se debe a su público, sea éste el de una coyuntura histórica dada o el de la posteridad; e inclúyase en este contexto racional y emotivo, la importancia de hacer nacer instituciones de enseñanza y preservación de la cultura como las academias —de

la lengua, de la música, de la danza, etc.-). Rameau contribuirá escribiendo, refiriéndose a Ballon, uno entre muchos casos de ejecutantes que sustituían a la estrella del momento: "consoló al público por su ausencia"(:12).

Una última idea que del prefacio se puede capitalizar es la de advertir que para nuestro autor toda la teoría es susceptible de extraerse y quedar consignada por una interpretación de gran genio; tal caso, el de la ilustre Mme. Prevost: "Todos los consejos que luego de larga meditación podemos ofrecer relativos a nuestro arte, están contenidos en una sola de sus danzas"(:12). La bailarina en cuestión permite a Rameau consignar tres de las mayores virtudes que hacen al gran bailarín y que veremos coordinar muchas de las ideas vertidas a lo largo del texto: la gracia, la ligereza y la precisión; caracterizaciones que aquí sí se derivan de la mítica Terpsícore.

Estas tres virtudes cobran una mayor relevancia cuando son puestas como detonantes escénicas de un logro mayor aún radicado en el poder de la "apariencia"(:13), que como se verá empieza a posicionar a la danza dentro de las artes cada vez más abstractas (alejándose del mero dato presencial) o si se quiere, virtuales (donde la imagen sobrepaja a las concreciones del cuerpo real. He aquí mucho de lo que entenderá Rameau como estilo, ese distintivo, esa certeza de que se hace artísticamente algo y sin parangón.

PRIMERA PARTE. CAPÍTULO I

Un nuevo argumento se aproxima para la justificación (tal vez por lo que de insolencia tenga de poner por escrito las pautas de un arte mudo y atesorado en la memoria de los maestros. Se habla de que el entusiasmo, que sirve para bailar, "tiende a hacer olvidar la mayor parte de sus ejercicios"(:17). El valor que guarda el ensayo y la preparación pues, se justificarían por ser dadores éstos de "esa gracia y ese porte distinguido por los cuales es famosa nuestra nación"(:17).

Rameau ciertamente es un pionero en abordar las tareas de la danza con la preocupación añadida, a la del cuidado sobre los pasos de interesarse por los movimientos por encima de la cintura (brazos, torso, cabeza) sosteniendo siempre que es con ello que se logra mantener la gracia del cuerpo. Esto deviene una principalísima convicción, la posición erguida es la posición correcta. ¿Su fundamento? la natural actitud del cuerpo al caminar, derivando de esto mismo la clave de movilidad dancística: "desde que el cuerpo se apoya en el pie izquierdo, el derecho puede

moverse con facilidad”(:18). Para Rameau es evidente que el defecto al bailar está en la apariencia de torpeza y tiesura.

CAPÍTULO II

El bailarín debe cultivar la actitud y la postura por la sencilla razón de que su colocación lo deja presto para ejecutar. Sin embargo una paradoja se avecina en la idea de que la naturalidad de los movimientos provengan de posiciones técnicas, (las cinco clásicas establecidas por Beauchamps muerto en 1695 y consignadas por Feuillet en su *Coreografía o El arte de escribir la danza* de 1701), que por lo menos para nuestro tiempo no dejan de resultar antinaturales y forzadas.

El caso es que Rameau como muchos estetas de su época y nación son proclives, no sólo a creer en la domesticación de la naturaleza, sino también en la obtención de prescripciones sin empacho de universalidad como por ejemplo: “Téngase cuidado, sin embargo, de no adelantar el pie más de unos 30 centímetros, que es el largo correcto para el paso”(:18), y otras por el estilo donde la recomendación adquiere el tono de una norma: “las caderas deben girar bien hacia fuera, pues las piernas dependen de ellas. Esto es incontestable”(:18); nótese que los sobrentendidos tanto de la buena educación, como los de la ciencia anatómica, preparan la preceptiva coreológica de la época. Y los defectos se atribuirán tanto a malformaciones de nacimiento como a negligencias de hábito.

Se optará con frecuencia a lo largo de la obra por una medida encontrada como medio camino entre excesos y defectos, la moderación exenta de descuido y de indolencia: “evítense ambos extremos”(:19).

Una observación de mucho provecho es aquella que sobre el análisis del movimiento evidencia que también el equilibrio es ley natural del caminar y que en su olvido o costumbre inconsciente nos impedimos aprovecharlo para extraer de nosotros mejores evoluciones al bailar. De aquí que la noción de pasoailable (*pas*) significará desde entonces varios pasos de los del caminar en combinación con diferentes movimientos más.

CAPÍTULOS III AL VIII

El descubrimiento de las posiciones de los pies se considerará fruto de un interés por la “profunda ciencia en este arte”(:20) debiendo tener el resultado de estas observaciones “como leyes indispensables e inflexibles”(:20).

Esta discutible reivindicación se logra hacer afable, no tanto por los méritos corporales que se requieran, como por el hecho de que empieza a ganar terreno, por encima del esfuerzo del bailarín, la imagen que proyecta al espectador tal o cual postura, para el autor el "dibujo (...) para mantener el cuerpo en una actitud graciosa y para ejecutar los pasos en un espacio fijo"(:21). Resalta aquí una creciente atención a la geometría de la superficie bailable y su correspondiente simetría corporal en ejercicio.

La perpendicular, corona del equilibrio, y su empleo asentará los pies y condicionará las flexiones y los despliegues. Aquí lo que está en juego es "la verdadera posición del cuerpo"(:23) en la fe insólita para nosotros de lograrse "sin movimientos forzados"(:23). La danza para Rameau es definitivamente ante todo un arte par los ojos y no para el cuerpo: "los ojos que son el espejo del alma, den mayor fuerza a mi poder de expresión"(:26).

De cómo se ve a la danza se seguirá su belleza, equiparada incesantemente en la obra a la normatividad irrestricta: "le obliga a esa regularidad que es la belleza de este arte"(:26). Inclusive se invocarán premisas de la ciencia perspectiva que dejan al baile cada vez más como un arte plástica rendida a un público frontal, donde las contorsiones y los cruzamientos como obstrucciones quedarán proscritos sin discusión.

Ya no es únicamente la ejecución artística, se puede advertir con facilidad, estamos en la mentalidad según la cual la elegancia cortés (literalmente la reverencia) se convierte en la norma del gusto por el baile. Por eso Rameau puede ser categórico: "bailar no consiste más que en saber cómo doblar y enderezar las rodillas a su debido tiempo"(:28).

No se quiere contrariar pues, una regla tácita, la del equilibrio, pero la de uno visto, no tanto sentido ni mucho menos aprovechable en virtuosismos, es decir, el ámbito de esta danza ha escamoteado a la improvisación sus baluartes, generando una impresión que a la distancia se antoja con mínimos de esclerosamiento y rigidez estática.

CAPÍTULOS IX AL XV

Tratan estos sobre los saludos y las reverencias. La pertinencia de estas maneras para la danza, estriba en que prestan una enseñanza insustituible en el aprendizaje de formas de comportamiento por ocasión, y sobre todo en el

conocimiento de las expresiones agraciadas. Rameau parte del supuesto que todo saludo y reverencia son la expresión fundamental de la continuidad del movimiento: "Lo que se desea expresar es que no debe haber pausa"(:31). Pero esto también es llevado a coordinar todas las evoluciones para garantizar la ostensión del rostro que enfrenta a su público. El bailarín descubre su cara y se hace ver.

Otra vertiente dancística que estos modales condicionan es la de la coordinación entre piernas y cuerpo que proveen soltura y la crucial transferencia del peso de extremidades que se activan, a otras que se preparan. Por eso ya no se trata sólo del análisis del acto de caminar, sino también de la enseñanza obtenida en el ejercicio de "los paseos de moda"(:40) donde se puede aprender y desarrollar la facultad de reacción ante lo imprevisto con ceremonia y profundidad respetuosas, es decir, airosamente. Es aquí que esta discreción hace que el bailarín logre tanto hacer bien sus movimientos como el ameritarse un triunfo en dedicar sus pasos.

Rameau ya se incluye dentro de los autores propensos a reconocer extensamente la importancia del ensayo de repetición y en particular de la observancia de éste frente al espejo: "no hay mejor manera de aprender que la de repetir constantemente lo que se desea retener"(:40). La consideración que tiene para el bailarín es que todo esto le ayude a no sentirse incómodo "en compañía desacostumbrada o en ambientes desconocidos"(:42) es claro que se trata de hacer de este artista un individuo con apariencia distinguida (lo difícil para nosotros es conciliar lo anterior con las precauciones contra la afectación).

Una peculiaridad históricamente importante en los apuntes de Rameau se encuentra en la deferencia que hace al papel de las mujeres en el baile: se trata del "sexo bello, que es el alma de la danza y quien le concede todo el brillo que posee"(:45). Si nos preguntamos cuál sería la razón desde la que se infiere casi a contracorriente cultural esta idea; es muy probable que los móviles cortesanos y el calibre de los modales vean en lo femenino una atracción en la naturalidad atrayente de las cadencias de movimiento ordinario.

Se afirma "Sin las damas, la danza no sería tan animada"(:45) pero obsérvese que no es porque a la mujer se le permita o estimule el llevar a cabo movimientos más atrevidos o virtuosismos prohibitivos para el hombre, sino "porque su presencia causa esa emulación ardiente y noble que desplegamos cuando bailamos con ellas"(:45). La intención de cortejo provoca la danza de lucimiento.

Es precisamente a ellas que se debería la estandarización del baile de pareja, especialmente en la gente joven al punto de escribir imperativamente: "déjeseles sacar sus propias conclusiones después de colocarse ante el espejo"(:45-46). Consista esto en el aplomo conseguido en pareja, en el acuerdo recíproco que impone al salón su tono.

Al espectador de estas danzas se le prestan los siguientes criterios de observancia: "nada de afectación"(:46), mirar eso que "se origina cuando los pies no se hayan bien colocados"(:49): el temblor, y cómo el bailarín al no esorbarse y darse tiempo logra "ser invitado a bailar"(.51) nuevamente. En breve se percibe en esto una preocupación estética en el nivel de los modales, en la detección de simulaciones y en el distingo moral que se granjee un buen bailarín a los ojos de "los preceptos de la mejor sociedad."(:51)

CAPÍTULOS XVI AL XXV

Nos encontramos en el momento principal de la obra si atendemos al interés del autor por abordar el baile del momento. En el contexto de ese evento llamado el Gran baile del Rey, los *branles*, las gavotas y las *curantes* dan paso al minué. Sin empacho Rameau acepta escribir su tratado para hablar también de "enseñar a los jóvenes nobles el modo de conducirse en los lugares a donde los lleva la moda"(:55). Pero esto, con todos los escrúpulos que pueda cargar, lo advierte el autor por cómo el talento dancístico puede abrirle las puertas a toda clase de personas, en toda clase de lugares. La danza democratiza la sociedad, y aún más, la ennoblece.

En efecto, el *minué* establecerá en su práctica acostumbrada que los que comienzan el baile son asignados para esa danza como un rey y una reina. El salón admitirá difícilmente al "que baila rara vez o (de) que hace poco tiempo que aprende"(:55), por lo cual quien se haya negado al envite de bailar "no deberá danzar más en esa fiesta".

Se exenta al asistente enmascarado, y en ello queda implícita una de las expectativas más deseables de una estética de la danza: el tal asistente, que ha de ser tratado con especial preeminencia, bien podría ser un virtuoso. Las cautelas de los modales y la educación estética finalmente se daban la mano.

El fenómeno de la invitación a bailar de capital importancia para la práctica social de la danza queda consignado en una doble faceta. Por una parte está la del

merecimiento por las más diversas razones (buena estampa, calidad en la ejecución, intención cortesana, adecuación fisonómica con la pareja para darse a ver, etc.); pero para fines estéticos más de interés resulta un casi pasajero apunte de Rameau respecto de las suscitaciones de la música: se trata de una prudencia y sensibilidad tal para “esperar a que la música le invita a empezar”(:61). Al parecer resulta esencial contenerse a bailar frente a una música desagradable, no en tanto la escucha quieta, como para ser bailada.

La época de Rameau es más propicia, aunque con algunas restricciones, en la aceptación de descoyuntamientos por razón de analizar el papel decisivo que juega el empeine en las flexiones y extensiones y entonces abrirse a despliegues tales como el salto en la danza, según lo permita el *demi-pointe* y se lo ejecute livianamente, entendiéndose sin exabruptos. Otro tanto ha de decirse en estas discreciones respecto de los movimientos de cadera: “su acción no es tan aparente, es más escondida”, y que aunque es la “articulación directora”(:62), resultaría absolutamente impensable para la época los bailes que centraran los ojos en ella. Rameau incluso parece disculparse al afirmar “como me he comprometido a instruir solamente sobre los bailes de salón”, entendiéndose no populares e improvisatorios, continúa “no debo distraerme en discutir pasos que exigen una destreza mucho mayor para su ejecución”(:62).

Una nota fugaz en arrimo al criterio de la simetría: no tiene importancia que se trate del pie derecho o del izquierdo”(:62) toda vez que “el arte de la buena danza depende de este primer paso, pues lo que hace al buen bailarín es únicamente el saber flexionar y enderezarse con corrección”(:65). Relevante aclaración para entender las preferencias por el *minué* y su carga leve, por increíble que nos parezca, de desparpajo. Se asevera incluso: “el *minué* se ha convertido en el baile más de moda por su facilidad de ejecución y por la figura sencilla que ahora se usa”(:70) y, muletilla incesante porque comporta “sobre todo, nada de afectación”(:74).

El *minué* orilla a Rameau, propenso a dictar leyes, a descubrirle valores que las desarman: “No quiero decir que si se baila un *minué* un poco más prolongado, éste se vuelva desagradable; pero, en mi opinión (...) aunque se baile con perfección, la figura siempre es la misma y por lo tanto, cuanto más corto el *minué*, mejor será”(:79). El corazón de la frase que hemos omitido con intención para resaltar en este momento el supuesto que la mueve, reza de la siguiente manera y no sin contradicción interna: “y aunque parezca arbitrario fijar un límite, ello es razonable y conveniente,”(:79). Nótese

que el autor ve en la regulación precisamente arbitrio, o sea, artificio en la restricción, inconsistencia en la misma normatividad. Si no, adviértase la transigencia: "una vez que se ha llegado a bailarlo bien (sic), se le pueden introducir diversas variantes de cuando en cuando"(:79).

No muchas líneas después se revela un nuevo criterio capaz de atenuar la contradicción y justificar su entredicho, en la búsqueda de una esencia superior para la danza se hace evidente la cadencia: "que es el alma del baile"(:80), portadora de una verdad para este arte pero que como era de esperarse no es una esencia íntima sino exterior, literalmente: "su principal ornamento"(:81).

Una última palabra respecto a un pendiente estético sobre la contradanza, blanco favorito por siglos para las invectivas de muchos teóricos por su connatural expresión saltatoria y agitada, y sobre las recientemente introducidas en Francia, se asegura Rameau de escribir: "que no son del gusto de los verdaderos amantes de la danza"(:88). La polémico tema del buen gusto, aquí se instrumenta con un infundio: "pues las figuras son siempre las mismas y sin ningún paso fijo"(:88) por demás contradictorio. Abundará, no con criterios de arte: "el único fin de estas contradanzas es que los ejecutantes puedan torcer y retorcer su cuerpo, patear con los pies como si estos llevaran suecos y asumir actitudes contrarias al decoro"(:88). Y lo más que llega a exigir para acreditarse estéticamente (sobre las contradanzas alemanas) es que "los maestros que compongan estas danzas lo hagan por medio de signos, para que puedan ser ejecutadas de acuerdo con la anotación."(:88) Requerimiento, que como se ve ni es práctico y, el propio Rameau lo está ejerciendo a posteriori contra su propia recomendación. De nuevo el placer de esta danza, por no alcanzar posicionarse desde el espectador, desatenderá al original placer de sólo bailar.

Lo que hace a los capítulos restantes de esta primera parte, que llega hasta el XLII, nos reporta pocas anotaciones de estética general como para ser consignados. Por lo que son cuatro ideas las que quisiéramos rescatar.

Del capítulo XXX, el que el bailar con relación a la música no signifique un seguimiento fiel, puntual a las notas ni en dependencia de lo que mande la música, sino acaso solamente como la ocasión que permite un despliegue de libre ejecución: "las piernas parecen interpretar las notas"(:99). Nos parece que en el contexto la mimesis de la música no es el imperio de una puntualidad.

En el XXXVI una aclaración que abunda y casi retracta a las intenciones originales, podría desanglar al estudioso no advertido: "en este tratado no me he comprometido más que a exponer el modo de ejecutar danzas de salón, no molestaré al lector para que aprenda este último (se refiere al baile de teatro), que interesa solamente a las personas dotadas de aptitudes especiales para la danza y que hacen de ella su profesión"(107). No es tanto que el texto se desacredite, como el hecho históricamente relevante que hace decrecer su valía o por lo menos el lugar que aún conserva en la bibliografía fundamental de la danza.

Si en Cornazano el *espacio* era una noción relativa al plano sobre el que los pies se aposentan, aquí, en el capítulo XXXIX, Rameau con recato ve en el brinco una posibilidad alentadora: "al saltar se gana terreno para ir representando la figura requerida por el baile"(113) la volumetría se hace valer, pero en caso de no tolerarse mediante el salto se puede lograr el mismo efecto "cuando se hacen varios (pasos) seguidos, porque el bailarín parece estar siempre en el aire"(113).

Por último, una nota pasajera sobre el conseguimiento de la impresión de una estable figura en el movimiento, cuando el bailarín "sabe moverse con soltura y gracia, cualidades sin las cuales el cuerpo pierde su equilibrio"(121). Ha de notarse que este logro del equilibrio se reconoce hasta ahora más allá de las providencias físicas que se tomen como si las mencionadas soltura y gracia, por lo que de actitudes de ánimo comportan, pudieran satisfacer desde el fuero interno los problemas de postura y despliegue esperados.

SEGUNDA PARTE. CAPÍTULO I

Toda la segunda parte, razón histórica de la aportación fundamental para la documentación técnica de la danza, versa sobre la enseñanza en el uso de los brazos para bailar. Se trata de complementar lo que en otros textos, o quedaba obviado, o sencillamente era materia opinable; aquí la importancia estriba en que la conformación física del baile se presente como un todo coordinado.

Rameau establece una comparación artística: "considero a los brazos con relación al cuerpo, como un marco hecho para un cuadro. Pero por bello que sea el cuadro, si el marco no armoniza con él, su valor será menor"(127).

Se entiende aquí, tal vez como en ninguna otra época de la historia del arte, que merced a los entendidos de cierto barroquismo, toda enmarcación, todo contexto, hace

desde el ornato y la decoración no las veces de un excedente innecesario, por el contrario, función no utilitaria es forma, y todo comedimiento que engaste la presentación de una obra se convierte por ello mismo en un servicio estético de máxima valía.

CAPÍTULO II

Insistiendo un poco más en la premisa mencionada, se agudiza en este capítulo con énfasis: "Desde que la belleza del cuerpo al bailar, como ya lo he dicho, depende del saber disponer los brazos con gracia, nunca será excesivo el cuidado que es dedique a su posición" (:128). Debe notarse que aquí, una vez más y por razones igualmente pictóricas, la frontalidad del bailarín, y por supuesto la importancia especialmente grave que tiene el juicio del espectador, contribuyen a engrandecer el papel de estas extremidades ("El bailarín está representado de frente para que todas las partes se vean en su verdadera proporción" :128).

Los brazos, no sólo cargan con la simbología de las maneras, la elegancia y dignidad sociales, puesto que aquí lo que repunta, desde la perspectiva del maestro de danzar, es su pericia para adaptar defectos en el alumno a los modales que impliquen soltura de movimientos, convicción en las evoluciones y libertad de estilo. Se trata de las virtudes de la simulación que hagan al bailarín imagen plástica de sí mismo cuyo mérito estético, reconozcámoslo, se encuentra en dar paso a la impresión dejada en olvido de la concreción percibida.

Estamos en el ámbito conceptual de las figuras: "Las he sometido, sin embargo, a la crítica de las personas más capaces tanto en la danza como en el dibujo, y su opinión es que están trazadas correctamente y según las reglas, tanto en lo que se refiere al cuerpo como a la soltura de movimientos necesaria para los diferentes pasos" (:129).

CAPÍTULOS DEL III AL V

Cuando se trata de los diferentes movimientos de los brazos, se descubre la necesidad de buscar armonía con los pasos (de *bourrée*, de *courante*, de *sissonne*, etc.) y en ello descubrir nuevos acentos "para que se aprecie la diferencia y se pueda conseguir esa precisión elegante exigida por la danza" (:130). Aquí precisión no ha de confundirse, pues, con monotonía, con inercia, si de movimientos acompañados se

trata, es mejor el hallazgo en la inventiva enfática que distingue extremidades y las sabe gobernar con un solo estilo.

Una ilustración muy provechosa para entender lo anterior la encontramos en los apuntes sobre el movimiento de la muñeca, pues para que ésta se despliegue, cierta ondulación (diría Cornazano), cierta fluidez con apariencia de autonomía, garantiza el efecto total adverso a la impresión de violencia y exabrupto: "debe tenerse cuidado de no doblar demasiado la muñeca, lo que sería causa de que pareciera rota"(130).

CAPÍTULOS VI AL XX

Decidimos conjuntar todos estos capítulos que dan fin a la obra a razón de que todos hablan de las múltiples maneras de mover los brazos en cada tipo de paso. Siendo estas una serie de consideraciones técnicas, nos conformaremos con extraer criterios de generalidad artística.

Una fundamentación se encuentra pronto en la norma de la oposición entendiendo por ésta la correspondencia entre extremidades inferiores y superiores, de nuevo con el interdicto de que "la oposición o contraste del brazo y la pierna es el más natural y el que requiere menos atención"(134), (trate de entenderse esto en el fenómeno del caminar cuando por ejemplo, pie derecho y brazo izquierdo contrastan) "lo que parece ser una ley definitiva"(134).

Es sobre todo aquí donde quedará establecida la recomendación, desde entonces seguida inexcusablemente, del uso del espejo porque con él se logra poseer "un mínimo de discernimiento y de buen gusto"(135). (El precio narcisista, advertido desde la estética de Plotino, que no abordó jamás el tema de la danza, merecería una revisión en saldo precisamente por no haberse levantado voces críticas a este respecto).

El bailarín que para estas épocas, además de otrora disfrutador de su propio cuerpo en movimiento y objeto de la atención ajena, ahora comenzará a incorporar en sus preocupaciones la de intentar contemplarse en el momento mismo de ser ejecutante; la crisis de percepción que esto supone (por más que se realice sólo en ensayos) no podría dejar de evidenciarse en la presentación definitiva. Pero es que para Rameau una motivación bien justificaría todo esto: el encadenamiento, la manera de hilvanar frases coreográficas, el problema de la continuidad dancística.

Cuando el porte impera, se han de sacrificar todas las partes corporales: "intenta mostrar toda la libertad permitida a las piernas, sin que por ello se sacuda la parte superior del cuerpo, lo cual disminuiría la gracia que siempre debe conservar"(:147). El fin supremo de la apariencia del cuerpo total se consigna: "Esto concede un porte majestuoso y causa una perfecta unión en los movimientos de las piernas y brazos, así como en los de la cabeza y cuerpo."(:148) Es una suerte de espíritu de sutileza pascaliano lo que causa que dado el caso, hasta las piruetas encuentren sublimidad: "Esto es lo que hace tan vasto el arte de la danza, pues en los mismos pasos que parecen más fáciles existen encantos infinitos que deben adquirirse para bailar bien"(:150).

La jerga queda conjurada: precisión, soltura, delicadeza, gracia, cortesía, buen gusto, ligereza, libertad, etc.; y todas, en frente común contra la afectación.

Jean-Georges Noverre
(*Cartas sobre la danza y sobre los ballets*)

Escrito en 1760 el texto de este bailarín, maestro y teórico de la danza, corresponde a una época completamente distinta a las anteriores. Estamos hablando de un autor marginado de la Academia Real de Música, maestro de grandes virtuosos como Dauberval, Guimard, era donde los solistas masculinos y femeninos se topaban, y por si fuera poco promotor del "Dieu de la danse", Gaetano Vestris. Autor a quien el gran histrión Garrick llamará "Shakespeare de la danza", y el propio Voltaire reconocerá al tan esperado genio de este arte. Escritor ilustrado que llamaría la atención del propio Lessing. Teórico rival del malogrado Cahusac en la entrada sobre la danza de la Enciclopedia francesa.

Carta I

La primera tesis, compartible con la poesía y la pintura, versa sobre que la danza no debe ser "otra cosa que una copia fiel de la bella naturaleza"(Noverre, 1981:45). Para Noverre, una estética comparativa rendirá frutos muy provechosos, deudor tanto del clasicismo inmediato anterior como de un espíritu renacentista, la búsqueda del alma de la danza se adhiere a la de las garantías de la inmortalidad: "Un ballet es un cuadro, la escena es la tela, los movimientos mecánicos de los que figuran en él son los colores; su rostro, me atrevo a expresarlo así, es el pincel (...) el compositor es el pintor"(45).

El gusto por las audacias, más que la exposición del talento, da carácter a este inicio del texto. Porque aún en la búsqueda de la perpetuación del arte, no se ignorará que la danza es efímera expresión: "sus cuadros deben ser variados y no deben durar más que un instante, en una palabra, deberá hacer revivir el arte del gesto y de la pantomima, tan conocido en el siglo de Augusto"(45). El arrastre de este arte, reconocido como ancestral, queda soportado por las dotaciones naturales, mimetismo creador, "de ese fuego y de ese entusiasmo"(45) que crea e incluso somete al buen gusto y al genio; las variaciones, se admite, pueden irse al infinito. Las bellezas cortesanas parecen fastidiar a nuestro autor, el carácter de las fiestas su causal; Noverre es un teórico del efecto contra todo supuesto increativo. La crítica estética radicará en la fijación de la danza a las percepciones solamente visuales: "porque sus

efectos han sido limitados a los de los fuegos artificiales (...) Por más que el ballet participa, junto con los mejores dramas de la cualidad de interesar, conmover y cautivar al espectador por el encanto de la ilusión más perfecta, no se ha intuido que poseía el don de hablar al alma.”(:46)

Adversario de la monotonía y la languidez como “copia servil de cierto número de figuras repetidas ante el público desde hace un siglo”(:46) nuevos serán los criterios de su estética de la danza: ingenio, acción, nitidez que logren evitar “esa simetría de las figuras que, al repetir el tema, ofrece en la misma forma dos cuadros similares”(:48). A sabiendas de que Noverre no se arroga derechos de un nuevo capricho o de una revolución completa del arte (“sería darme un tono de individualidad o de reformador que deseo evitar” :48) su ánimo es tan sencillo como el de recuperar a las “gracias ingenuas del sentimiento” por haber incurrido en vicios los maestros de danzar: “el abuso de las cosas mejores es siempre pernicioso”(:48).

Bailar no es más cuerpo que espíritu y una cierta simetría propensa a la naturalidad más que al forzamiento ve que es “ridículo sacrificar la expresión y el sentimiento en esta clase se de trozos, a favor de la destreza del cuerpo y de la agilidad de las piernas”(:48). Estamos frente al ballet de acción que quiere dejar la verdad inalterable que no quieren “contrariar la verosimilitud y que sabe que “debilitar la acción” implica “enfriar el interés”(:48).

Noverre, con toda vanguardia, adelanta los criterios de cierta descompostura proveniente de una aversión a prácticas de repetición como a una mirada complaciente hacia una perpetuación de los gustos, se debe “ofrecer un bello desorden”(:48). Pero tan responsables son los maestros de danzar como los críticos “malhumorados” que no han logrado mirar a la danza también desde sus efectos porque “el arte está en saber disimular el Arte”(:50). Noverre de nuevo advertido de malas interpretaciones posibles aclara a renglón seguido “yo no preconizo el desorden y la confusión, al contrario, deseo que se encuentre la regularidad dentro de la misma irregularidad”(:50). Lo que irá quedando claro es que en estas indicaciones a los compositores se exige el que los esfuerzos y esmeros de un autor no sea lo que haya de figurar.

Carta II

Sobre la interpretación individual, la crítica a los maestros de ballets que han manipulado la imitación retorciéndola hacia ellos mismos, se esgrime el lamento de las

perdidas "gracias naturales de los ejecutantes, ahogando en ellos el sentido de la expresión"(51). Es un llamado al sentimiento de los maestros, tan dotado de pasión como de carácter que se apropie la enseñanza pantomímica: "¿No son los gestos hechura del alma e intérpretes fieles de sus movimientos?"(51). Noverre habilita al ejecutante, por primera vez, como genuino autor de la danza como habrían de hacerlo los maestros en atención a los poesía "abandonándose por completo a la inteligencia de los comediantes para representarla"(51). La tesitura antiacadémica por estas razones cambia: "menos preceptos que consejos"(52), y es que en la relación maestro-ejecutante se ha de buscar descubrir "ese momento de realidad"(52) humano y precioso y que llega "con tanto vigor como verdad cuando está provocado por el sentimiento"(52). La pantomima, pues, limita creativamente a la danza haciéndola una plástica de las pasiones, los usos, como "vestimenta de todos los pueblos"(52) donde la precisión y la perfección no consiste en embellecer ni afear sino en encontrar la fidelidad y la semejanza provistos, ante todo, de sentido.

El genio poético en la danza habría de buscarse y habilitarse en la inversión de relaciones entre gestos y actitudes provenientes de la danza y no al revés como se habría estilado. "A los grandes talentos les está permitido innovar, salirse de las reglamentaciones ordinarias y abrirse caminos nuevos, cuando éstos pueden conducir a la perfección en su arte"(54), así pues, tal culmen consiste en una cierta mezcla rival definitivo contra el aburrimiento, la mediocridad, el mal gusto y la ignorancia de quienes componen con episodios, la variedad debe "sucederse con rapidez"(55), se trata de concebir y combinar, aún cuando en ello se pueda errar ("los grandes hombres nunca cometen pequeñas faltas" :55), el enemigo a vencer será siempre la ejecución mecánica que ha sido equiparada con "un grado de perfección tal que no deja nada que desear", escribe con ironía Noverre. Lo que falta es la gracia, una que no funja de ornato ni mero encadenamiento. El "mecanismo de la danza" consiste en poner "en ejecución por el espíritu"(55) con un par de movimientos hacia adentro y hacia fuera "capaces de conmoverse e interesarme"(56), el lenguaje de la danza es otro aquí porque "no es suficiente conocer el alfabeto" para llevar a su perfección "un hermoso idioma". El complejo de emociones (temura, diversión, seducción, etc.) encontrará a la danza "embellecida por el sentimiento y guiada por el genio"(56).

Carta III

Una serie de oposiciones entran en juego en esta carta merced a un principio de perspectiva: "los pequeños detalles se pierden con la distancia"(:57). El carácter contra el efecto, la acción contra el retrato, la razón contra la piernas. Con tal de "jamás sacrificar el todo por la parte"(:57) ha de comenzarse con no atender en exclusiva a los primeros bailarines, seguirse por privilegiar la acción en escenas divididas moderadamente y resistir las representaciones de papeles trascendentales (todos temas de la *Poética* aristotélica). Estamos frente al ballet pantomima que introduce la idea de ballet razonado que no "baila por bailar"(:58) (imaginándose que todo depende de las piernas) y logrando un contra efecto: el de los "ejecutantes que no ejecutan nada"(:58).

Por eso la labor del compositor ha de ser la de pluralizar expresiones y caracteres en sus "figurantes y figurantas" para llegar todos "al mismo punto, pero por rutas opuestas, concurriendo unánimemente"(:60); es por esto que la concepción del ejecutante no equivale a la preconcepción del compositor, pues en éste el esmero consiste en el trazo. Y ya que el efecto es menos importante que la composición y el carácter, se ha de evitar la inversa que quedará probablemente "tan poco ingeniosa como falsa"(:61). En la danza-pintura, muy propio le será conseguir, contra todo retrato, la impresión real de que "la tela parece respirar"(:62). El bailarín que trasuda no obstaculizará la percepción de un público, siempre y cuando se pueda ver más allá de la maniobra, porque el espectador ilustrado "discierne la intención"(:62).

Carta IV

Como en ninguna otra, aquí, el título se hace relevante, la danza y los ballets (así una en singular y los otros en plural) dan constitución al empeño teórico de Noverre, si bien lo entendemos, de referirse a un tiempo a la abstracción y a la concreción de un arte, la esencia y sus múltiples entidades. La ecuación espectáculo-aplauso-furor constituyen para su tiempo "la locura del momento"(:63), la moda. Pero es en ese contexto de galantería y voluptuosidad que "La indulgencia con que el público aplaude simples esbozos me parece que debería impulsar al artista a la búsqueda de la perfección"(:64). Crítica fina la de Noverre pues se asoma, no sólo a la ladera de la complacencia al público, sino también a la de la creación artística, cuya

sutileza entrevé que el estímulo del espectador, no ha de generar la ejecución de obras de virtud acabada. Evitando toda seguridad debe quedar patente la intención de "ir más lejos", de lo contrario el público y la cultura en general (y nótese que habla un francés en plenitud de facultades patrióticas) deseará "forjarse dulces ilusiones y persuadirse de que el buen gusto y el talento de su siglo están muy por encima del nivel de los siglos precedentes"(64). El alma de la danza también esté en los espectadores que "observan con atención, pesan antes de juzgar y nunca aplauden sino cuando las cosas los emocionan, los afectan y los transportan"(64). Noverre advierte que el fenómeno completo de la interpretación dancística no se agota en el polo del ejecutante, y que para bien del propio baile el aplauso juega un papel decisivo: "Los aplausos prodigados al azar y sin medida pierden con frecuencia a las personas jóvenes que se dedican al teatro"(64).

Si es que la danza goza, junto con la pintura, de universalidad, recomienda Noverre mitigar el entusiasmo por la novedad (ese que impide ver imperfecciones), para que quede provocada nuestra alma, con la especificidad de la danza, de "un agradable desorden". Todos los pueblos, todos los hombres que danzan, estén dirigidos por el espíritu, y el sentimiento de los bailes "quienes los ejecuten sean menos autómatas"(66). La danza señorea la imaginación: "Sí, señor, es vergonzoso que la danza renuncie al ascendiente que podría tener sobre el alma y no se dedique más que a complacer a los ojos. En la actualidad, un ballet hermoso es un ser imaginario, es el fénix y no se lo encuentra"(66).

La subordinación a la ópera, extiende en esta carta de Noverre, más sus furores que sus quejas: "no ejecutemos pasos, simplemente: estudiemos las pasiones"(66) porque entonces "la fisonomía recibirá de la agitación del corazón todas sus impresiones (...) transmitirá energía a los movimiento exteriores y pintará con trazos de fuego el desorden de los sentidos y el tumulto que reina en nuestro interior"(66). En adelante, una de las páginas más notables de toda la teoría sobre la danza:

"Hijos de Terpsícore, renunciad a las cabriolas, a los *entrechats* y a los pasos demasiado complicados; abandonad los gestos frívolos para entregaros a los sentimientos, a las gracias ingenuas y a la expresión; dedicaos a la pantomima noble; no olvidéis jamás que ésta es el alma de vuestro arte; poned espíritu y razonamiento en vuestros *pas de deux*; haced que la voluptuosidad dirija la marcha del baile y que el ingenio distribuya todas las situaciones; dejad

esas máscaras frías, copias imperfectas de la naturaleza, que esconden vuestros rasgos y, por así decirlo, eclipsan vuestra alma, privándoos de la parte más necesaria para la expresión (...) Renunciad a esa imitación servil que insensiblemente lleva al arte nuevamente a su cuna; observad todo lo relativo a vuestro talento; sed originales: cread para vosotros un género nuevo de acuerdo con los estudios que habéis realizado; copiad, pero únicamente a la naturaleza: es un buen modelo y jamás extraviará a quienes la siguen con fidelidad (...) Haced bailar a los figurantes, pero que hablen y representen al bailar, que sean mimos y que las pasiones los metamorfoseen a cada instante (...) Llevad hasta el entusiasmo el amor por vuestro arte. No se obtiene éxito en las composiciones teatrales si el corazón no se agita, el alma no se anima, las pasiones no gritan y el genio no alumbra todo. Si por el contrario sois tibios, si vuestra sangre circula apaciblemente por vuestras venas, si vuestro corazón es de hielo y vuestra alma insensible, renunciad al teatro y abandonad un arte que no ha sido creado para vosotros. Dedicad a una ocupación donde los movimientos del alma sean menos necesarios que los movimientos de los brazos y donde el genio tenga menos que hacer que las manos”(66-68).

Carta V

No ya tan racionalista y a punto del romanticismo, Noverre asienta al principio que los conocimientos sobre la danza “se podría tenerlos y no ser capaz de componer el más mínimo cuadro”(69). Suspicious a la prodigiosa cantidad de maestros en Europa, establece para sí que las dotes naturales de genio, imaginación y gusto capacitan al enseñante; porque lo innato es “germen del arte”, el resto auscultación y probidad: “el buen gusto se encargará de la elegancia, el genio creará la variedad y el ingenio (imaginación) dirigirá la distribución”(70).

Aceptando que el ballet es una especie de máquina, el apunte va ahora, no sobre el mecanismo sino el armado desde obras ínfimas y fundantes: “Las obras maestras de mecanismo se muestran principalmente en sus pantomimas, género trivial, sin gusto ni interés y de baja intriga”(71) (tesis muy similar a las de la comedia en la referida *Poética*).

Un rudimento puede ser aprendido, para la buena relación maestro-alumno, en los movimientos del caballo sobre todo en lo que hace a “los momentos justos,

naturales y posibles; momentos que son los únicos durante los cuales la ejecución no se hace penosa para el animal y en los que éste no sabría desobedecer”(73). El parangón no es ocioso ni ocasional pues alude al señor Bourgelat (escudero del rey y director de la academia de Lyon en época de las composiciones de *ballets équestres* montados desde el siglo XVII) y propicio para establecer un criterio estético: “siguiendo la verdad de la naturaleza y dentro de las proporciones racionales del arte”(73). Otro tanto de beneficio se hará venir del arte del dibujo (advírtase un siglo después la profusa teoría en Valéry sobre el arte pictórico y dancístico en la obra de Degas): “al descuidar el dibujo se cometen groseras faltas de composición (...) todo es pesado, revela el esfuerzo y está desprovisto de unión y armonía”(73).

De la música se apropiará Noverre la enseñanza del fraseo para captar “espíritu y carácter” y no perder precisión y nitidez. A este respecto el autor secunda nuevamente un entendido de antaño “Los movimientos y rasgos de la música son los que determinan y fijan los de los bailarines”(74), no dejando claro si se trata de una colaboración recíproca o una relación de dependencia; lo que sí puede quedar claro es que se trata de una relación íntima y de comunicación donde el bailarín habrá de “responder” a la música y que cabe entender éste como interlocución pero también como reclamo. La colaboración entre las artes en una construcción de los conocimientos generales que las unen, ayudaría para que mutuamente pudieran “eivarse, embellecerse, perpetuarse”(74).

Carta VI

Favorable a los influjos, nuestro escritor observa las renovaciones que desde “la corte y la aldea”(77) concurrirían en favor de la danza. Estaríamos hablando en el refresco de actitudes, posturas y movimientos, donde los portes y las maneras peculiares a los estratos, se hacen aquí especialmente fecundos desde el estudio de los hábitos de trabajo. Atender los esfuerzos de los diferentes oficios, sacaría a los maestros de ballet (“holgazanes amables”) de su frivolidad fatua.

Enfadado por sus contemporáneos, por la suerte de su exilio (“no es culpa mía si faltan pintores pantomimicos y si el genio no es común en nuestros bailarines”), se destilará en esta carta el tema de la “buena elección”, una especie de gusto que media entre salvajismo y modales y expropia virtudes para el arte en el paso de un hombre “cuya ferocidad y brutalidad natural estén corregidas por la educación”(79).

Noverre vuelve a invocar el pasado y poner en entredicho las virtudes de su siglo en el análisis de las capacidades por domeñar los móviles del bailarín ("combate interior entre la furia y la elevación del alma") creyendo ver que según el modo en que se le aborde "comunicará fuerza y energía a sus pasos, sus gestos, sus actitudes, su fisonomía y sus miradas"(:79). Bailar con tanto ardor como nobleza, es el cometido, incorporando aquí el valor del lenguaje mudo del bailarín como un escaparate de talento: "¡Qué expresión y energía en su silencio!"(:80). El maestro de ballets, recuperador y canalizador de lo sublime, proyecta al bailarín en el "instante en que el hombre se desengaña". Si ha quedado establecido que la oferta de modelos perfectos es corregible cuando éstos carecen de alma, la virtud estética del bailarín como hombre desengañado está en "embellecer la naturaleza sin desfigurarla"(:80), se trata del instante, de la oportunidad, de la dificultad de una captura, del reto aún mayor de reproducirlo, de los respetos a la verdad y la naturaleza, del adorno de la sencillez: la transfiguración.

Pero en una retrospectiva para verificar el paso de la danza a los ballets, consigna Noverre con saciedad y aburrimiento el estado al que han sido llevadas las contradanzas ("esos ballets de campesinos"). Un escrúpulo centralista se observa en su análisis: "Yo comparo la bella danza a una lengua madre, y los géneros mixtos y corrompidos que de ella se derivan, a los dialectos 'que se oyen poco' y que varían a medida que se alejan de la capital, donde reina el lenguaje depurado"(:82).

Para nosotros el prejuicio que acompaña esta acostumbrada instigación, aquí tiene que ver con la aversión legitimada de Noverre contra el indumento barroco para bailar, y que en los bailes de pueblo se recargan las tintas: "los trajes mataron a la obra porque ostentaban los mismos tonos que la decoración (...) Ninguna parte se sacrificaba y esta igualdad de los objetos privaba de sus efectos al cuadro, porque nada hacía contraste"(:82). Lejos de ver nuestro autor la *mimesis* perfecta, considerará que en estos bailes "el hombre desaparecía desde el momento en que dejaba de moverse"(:82-83), y así, sus dictiones contra decoraciones, colores y colgaduras los harán renegarse ante el baile o condenarán a éste "en los momentos en que la danza es parte de la decoración"(:84). Es cuestión de gradaciones y poco importa si es el mismo "Vestris quien baila en el papel de Apolo"(:86), buscará Noverre que sea el efecto del arte el que aparente "el aire más auténtico y natural"(:87) y no como se ve, el de intentar una naturalización de la danza. Es la ilusión que vence a la realización.

Carta VII

Todavía en el ánimo de las denuncias, en ésta, arremeterá contra el ballet pantomima y la situación que guardaba entonces como danza explicatoria preocupada más por las figuraciones y ciertas perfecciones inútil y destrezas inexpresivas, Noverre sigue encareciendo las danzas razonadas. De nuevo para nosotros, tan posrenacentista como prerromántico, se pregunta “¿Qué opináis, señor, de todos los títulos que diariamente se otorgan a esos malos espectáculos, dedicados en cierto modo a crear el tedio a los cuales sigue siempre la frialdad y la melancolía?” (:89). Toda la intriga de esos “soberbios ballets”, ironiza Noverre, debería estilar que los bailarines adoptaran “la costumbre seguida por los pintores en los siglos de la ignorancia, que substituían la máscara por tiras de papel que salían de la boca de los personajes, pudiéndose leer en ellas la acción, la expresión y la situación que a cada uno correspondía” (:89), la fuerte animadversión desahogada en nuestro autor, que no hemos de ampliar más aquí, consigna: “Un pasito, arrastrado torpemente tras un puntapié, sirve de exposición, nudo y desenlace, en sus obras maestras (...) que sigan arrastrándose en paz” (:89).

La pantomima obnubiló la danza y se creyó imitar lo inimitable, una serie de alteraciones de pasos y gestos esclerosaron a ambas, llevando a cabo “todas las inutilidades que se clasifican como perfecciones” (:90). El caso es que tanto los bailarines cómicos como las danzas figuradas y las fiestas esplendorosas de las cortes no merecerían para nuestro autor el calificativo de danzas en acción. Las anteriores balbucean sobre lo que ésta es elocuente. Noverre intenta en el equiparamiento del ballet con las otras artes (pintura, poesía, música) que este “hermano mayor, nacido para agradar, es un ser lamentable, sin gusto, sin ingenio, sin imaginación y que de todo punto de vista merece la indiferencia y el desprecio de sus hermanas” (:91). No es sólo un juego metafórico lo que aquí se establece, es más bien la necesidad estética de que el ballet, alimentándose de otras artes, asuma su papel influyente en esas mismas. Lo que es de lamentarse, desde una perspectiva histórica que padece el propio Noverre, es el ignorar a los que componían las danzas del pasado, quedándonos tan sólo con los grandes nombres de los bailarines y los calificativos excelsos a sus ejecuciones. Y aún cuando se reconozca que las últimas generaciones confeccionaron espectáculos tan agradables y variados, “la diversión de los saltos peligrosos y de los alardes de destreza” (:92) no alcanzan su trascendencia, a saber, el

dicho influjo de vuelta hacia las demás artes: "yo rehúso el título de ballet a todas estas fiestas"(94).

Invocando la autoridad de Aristóteles (el leído por el clasicismo francés y acotado prescriptivamente en la teoría de las unidades, de dudosa atribución a la *Poética*) afirma que según aquel, "el ballet de cualquier género, así como la poesía debe componerse de dos partes diferentes a las que él llama: parte de calidad y parte de cantidad"(94). Bien a bien, consistiría esta especulación sobre las ideas del filósofo, en la composición de la materia temática de un asunto artístico y la forma que el ingenio artístico le dé a las figuraciones al componerlas; pero en todo caso lo que resulta más determinante es la propuesta de una nueva unidad (por encima de las alegadas de lugar, tiempo y acción): "el ballet exige terminantemente una unidad de propósito"(94), por lo que aduciendo una lejanía con las artes narrativas afirma: "El ballet es, por consiguiente, hermano del poema y no puede tolerar la sujeción a las estrechas leyes del drama"(94). Las danzas cuyo único mérito estriba en las dificultades mecánicas, en sus acompañamientos no resultarían más que en pura materia "oro puro si queréis, pero cuyo valor siempre será limitado si el ingenio no lo pone en obra y no le presta mil formas nuevas"(95). Hay un principio de creación que mueve la intuición de Noverre: "dar con un trazo hábil el sello de la inmortalidad a la arcilla más vulgar". De aquí que haya cuidado el relacionar al baile con artes mayores, para su tiempo, y restringiera la comparación a la escultura, para reservar una semejanza de ésta a las danzas de su tiempo en tanto el agrado del dibujo "pero que le falta el alma"(95).

Carta VIII

Sobre el ballet en la ópera (espectáculo no dirigido al corazón ni a la razón más que a los ojos y oídos) y contra los *connaisseurs* (ornamentados con la monotonía de lo fantástico, "eco de la ridiculez y de la ignorancia privilegiada" :100) ahora nuestro autor insta a favor del hilván de los ballets. ¿Cómo lograrlo? "Estarían obligados (los bailarines) en cierta forma a olvidar sus pies y sus piernas (...) todo sería ilusión y se volvería interesante porque todo armonizaría"(98).

No tendrá empacho en abrir un paréntesis en contra del músico Rameau, y más aún, del célebre coreógrafo y compositor Lully: "Aunque deba crearme una multitud de enemigos sexagenarios, diré que la música de baile escrita por Lully es fría, lánguida y

sin carácter. En realidad, fue compuesta en la época en que la danza era tranquila y en la que los bailarines ignoraban por completo lo que era la expresión”(101). De todas las características resultantes de semejante comparación de épocas (multiplicación de pasos, rapidez de movimientos, combinación de tiempos, variedad de encadenamientos) llama nuestra atención la vindicación de las indicaciones del bailarín actual en contraste con la “extrema volubilidad y de una flemma incommovible”(102); como si la cohesión de una obra dancística para Noverre consistiera más en la inquietud como armonía que en la seguridad como marasmo.

Pero no llevará esta idea al extremo de lograr la autonomía de la danza: “la danza sin música no es más expresiva que el canto sin palabras; es una especie de locura, todos sus movimientos son extravagantes y carecen de significado”(102). Lo notable de esta cita es que insinúa que intentos semejantes ya existían, mismos a los que pretende sepultar sin concesión, por eso, recapacita “la danza debe todos sus progresos a la composición armoniosa del señor Rameau, y a los giros y conversaciones espirituales que reinan en sus melodías (...) la danza fue despertada y salió del letargo en que se hallaba”(102).

Una tesis colaboracionista o congregatoria de las artes se asoma, no sin cierta queja “El poeta se imagina que su arte es superior al del músico; éste cree rebajarse si consulta al maestro de ballets; a su vez, éste no cambia ideas con el dibujante; el pintor decorador no habla más que con los pintores bajo sus órdenes, y el tramoyista, que con frecuencia es despreciado por el pintor, reina soberano en el manejo de la máquina teatral”(103). El problema lo señala con audacia Noverre, es que cada uno “no escucha más que su inspiración” por lo que las realizaciones de cada uno, aún fertilizadas por su propio genio, al cabo y todo no significarán cosa alguna, provocando en última instancia adormecer al espectador, y por lo que a nosotros respecta, embotando a la danza. Es menester hacer todo por la danza, ni siquiera por los ejecutantes porque también cabe aquí el “capricho de una bailarina o al de una diva famosa”(104). Es una cuestión de efecto, porque por lo menos Noverre afirma “mis fibras tienen una mayor propensión y tendencia a desplegarse en el sentido de la última impresión recibida”(106).

Si a criterios de espectador acudimos y se trata de “la noble ambición de agradar”, escribe Noverre: “Participo de la opinión de un autor que dice que los grandes trozos de pintura, de música o de danza que no despiertan cierto grado de

interés en un ignorante normalmente constituido, son malas o mediocres”(107). De nuevo se observa cierto cuño democratizante de la danza en la antesala de los juveniles y pujantes movimientos de insurrección política y nacional que caracterizarán al fin de su siglo, agitando y provocando las expectativas del arte por venir.

Acá el otrora espíritu de emulación se convierte en una práctica vulgarizada porque las señoritas Prevot, Sallé, Camargo; o los señores Dumoulin o Dupré; hubieran ejecutado *paspiés, musettes, tambourins* o *chaconas*, el advenimiento del estereotipo resulta intolerable para nuestro autor. Ante la queja de que “los bailarines tienen motivos sin acción y gracia sin expresión”(109), buscará Noverre el origen del mal: la imitación maquinal, derecho imaginario más propio para “captar lo ridículo que imitar lo perfecto”(111). Y aunque mucho de estas críticas proviene de la inserción de ballets para la ópera (“el espectáculo de los monos”) se adelanta la idea de una recuperación de la identidad artística en la siguiente descripción: “El hombre se esquiva, teme mostrarse con sus propios rasgos, toma prestados los ajenos y tiene vergüenza de imitarse a sí mismo”(111). Es este imitarse a sí mismo el que más vale, se trate de un histrión o, especialmente, de un bailarín en quien la individualidad no puede parecerse ni transferirse, y que de lograrse implicaría el paso de “cuerpos sin alma”(112).

De nuevo: la gracia del cuerpo proviene de los movimientos del alma, “es necesario verdad y naturalidad (...) y un desorden bien entendido (...) no quisiera ver más esos rígidos toneles que en ciertas posiciones de la danza colocan, por así decirlo, la cadera en los hombros”(115-116). Un afán por desencorsetar a la danza de sus “miriñaques” tiende por igual a la libertad de movimiento como a la proporción fisonómica sin adulteraciones, es preciso “sacudir el yugo de una moda que empobrece el arte”(116), toda vez que el desprendimiento de los artificios deja ver el genuino talento. De paso vale decir que el retraso de la crítica que llegó a habituarse en sus expectativas a lo que habría de esperar y “una economía mal dirigida”(118) en la producción de espectáculos, malograrían el genio y matarían el talento de muchos autores. Si del gusto de la época se trata, convendría depreciar los cuentos de hadas hacia un naturalismo temático, porque si el personaje no es una divinidad de fábula, y en ese entendido sus designios no son desproporcionados “su poder disminuye a medida que nuestra confianza aumenta”(118) para alcanzar el logro mayor para cualquier espectador de la danza, de “salir de la ópera con esa turbación, esa emoción

y ese desorden encantador (...) si las alegres imágenes de nuestras pequeñas piezas de teatro no calmasen nuestra sensibilidad y enjugasen nuestras lágrimas”(118-119).

Carta IX

El tema ahora es el rostro y la consecuente revisión del uso de las máscaras, para Noverre también se baila con la cara, porque “nos permite ver el alma al desnudo”(121) y denuncia los automatismos insignificantes; como “órgano de la escencia muda” la danza con el rostro también se acredita. Su importancia radica en su capacidad de interpretar ideas, incluso para comprender por qué un brazo se levanta o una pierna se dirige, el rostro señala intenciones y el espectador las resiente. Y aunque a este menester lo considera “más fácil de combatir que de destruir”(124), es una campaña por la verosimilitud, las seducciones de la sencillez, la indestructibilidad de la ilusión.

Las sutilezas requeridas para bailar implican el deslinde entre el movimiento y la acción, aceptándose que es más común el exceso de agitación de aquél que el carácter y la nobleza de ésta; pero es que nos hemos habituado y aunque “deslumbran sin satisfacer y sorprenden sin interesar”(125), el esmero del arte ha de ayudarse con la naturaleza para que ésta suscite y produzca en el bailarín. Así como el referido Garrick, señor de la escena y “célebre comediante inglés”(126) quien no confunde melindres por gracia, pulmones por entrañas, imbecilidad por ingenuidad, etc. merced a que “estudia sus papeles y aún más las pasiones”(127). El quebranto de todas las máscaras y la abolición de su uso no implican sólo el desprendimiento del artefacto sino la proyección de un rostro humano, que no por verse desnudado, quiera hacer las veces del que se le ha arrancado, en síntesis: “Todo bailarín que altera sus rasgos por el esfuerzo y cuyo rostro está constantemente convulsionado, es un bailarín sin alma que no piensa sino en sus piernas, que ignora los primeros elementos de su arte, que no se dedica sino a la parte más grosera de la danza, y que nunca ha tenido conciencia de su espíritu”(129).

Se exige pues, una mediación, la de que el rostro sin disimulo y sin descaro, tanto oculte su esfuerzo como deleve su espíritu, concentre sentimientos, afectos y fatigas sin tics, destrabe el alma y no finja lo que no pasa por sus mientes. Una danza traslúcida radica en esa fisonomía también: “el rostro indica lo que somos y nos salva, en resumen, de la confusión general”(131). La oportunidad en el descubrimiento del

rostro "coloca a la copia a la misma altura del original"(:133). Es un llamado a recuperar la expresividad de los niños: "porque las bellezas reunidas en un espacio pequeño llaman más la atención que cuando se hallan dispersas"; y el rostro condensa el encanto y la seducción con los que se baila: "El instante apropiado es el dios que determina el público"(:133).

Así pues, en la consulta y estudio a uno mismo se revela el magisterio del espejo, siempre y cuando acudamos a él "despojados de amor propio y de toda prevención ridícula. (Porque) La belleza es mucho menos necesaria a la fisonomía que el espíritu"(:134). Para gustar más que ver con los ojos, el rostro incita a buscar entresijos: "los rostros espirituales ganan siempre al ser vistos en escena" y son éstos los portadores de una "afición viva y decidida por la danza"(:134). Así las cosas, se podrían conseguir un par de logros de gran mérito: hacer hablar a la danza y obligar a razonar al bailarín que "aprendería a pintar mientras aprendiera a bailar"(:135). No importará aquí para Noverre la autoridad histórica que alegarán los apologistas de la máscara, pues "nuestros salones son más restringidos (...) tienen menos extensión y sus puertas están cerradas para el que no paga"(:137); y el único argumento tolerable en favor de su uso, no tendría que ver con las evoluciones del bailar como con la "prueba evidente de que jamás se sospechó que este arte pudiera hablar"(:140). No importando la autoridad ancestral de Quintiliano, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Crates, Epicarmo, Formo, Aristófanes, Menandro, Plauto, Terencio, Roscio, Esopo, Diómedes, Plinio, en todo caso: "Las artes, igual que los imperios, están sujetos a revoluciones"(:142). La encomienda final es una simple y grandiosa sustitución: "destruyamos las máscaras, tengamos alma"(:142).

Carta X

En la búsqueda por conformar al ballet de acción (definida ésta como el arte de transmitir nuestros sentimientos, y no mera movilidad) toca la reconvención a las dificultades compositivas de los pasos para danzar donde la fuerza ceda al espíritu en la ejecución y se resista airoosamente las "estrechas reglamentaciones de la Escuela"; al parecer porque no era poco común el intérprete que trabajara y se esforzara hasta "atormentarse como un loco para saltar"(:143). Con mucho la pantomima (que no la bufonada) enseñaría el "arte del gesto"(:144) a los bailarines. "El gesto extrae su esencia de la pasión que debe representar: es un dardo que parte del alma, que debe

provocar rápido efecto y dar en el blanco cuando es impulsado por el sentimiento”(144). Una absoluta confianza en los móviles del espíritu le lleva a Noverre a promover este envés de la interioridad, se trata de una verdad puesta en juego en los movimientos, provenientes de los resortes de la pasión jamás inculcados en la Academia. Se habla de una dosificación de la gracia, no sólo por buen gusto, también por sus provocaciones. Los otorgamientos de la naturaleza y los refinamientos de la educación, evitarán la mediocridad del bailarín.

De romper con el entendido público de que las dificultades en la ejecución gozan de superioridad artística, se podrán evitar los placeres mediocres del virtuoso agitador, del saltador espectacular. Y aquí es donde el entendido y el ignorante podrían quedar igualmente conturbados por un gran artista que, lejos de complacer, logra interpretarse en el hallazgo de su propia identidad. Puestos al extremo, habría que ir contra el virtuosismo: “es necesario sacrificar todos los pasos demasiado complicados”(146).

Tanto el hombre máquina como las baratijas de la moda, quedarían opacadas por la belleza de la esencia dancística que haga “escuchar el grito de la naturaleza”(147) en sus pasos. No razonar esto, perpetuará el que “se baile como mercenarios”(147). Donde lo sorprendente de esta postura extrema se alcanza a leer en los momentos de desesperación y anonadamiento del intérprete cuando los pasos se suspenden, cuando sólo el rostro y los ojos hablan, cuando por último se está inmóvil “en este tipo de escenas nunca será mejor el bailarín que cuando no baila”(147).

Adelantando una palabra sobre la consabida jerga de las cinco posiciones, escribe: “La cantidad no tiene importancia y no la voy a discutir; diré simplemente que es bueno conocer las posiciones y mejor todavía olvidarlas, y que el arte del gran bailarín reside en apartarse agradablemente de ellas”(148). Toda la combinatoria innumerable y compleja de los pasos que se siguen a esas posiciones “quitan la palabra, por así decirlo, a la danza”(149). Para Noverre es una nadería, fatigosa y sin léxico para el fuero interno, la causa de las distracciones por ocuparse en semejantes tecnicismos, aparte de sacar al bailarín de lo suyo, le hacen peligrar en accidentes, y por el contrario “la danza, liberada de las pequeñeces, podría dedicarse a las grandes cosas”(149).

La conquista de lo sublime divide el estudio del bailarín en espíritu y cuerpo, objetos por igual de sus reflexiones, el escollo mayor contra la danza es, paradójicamente, la entrega al cuerpo y la negación del espíritu: "el espíritu y el genio no residen en los pies"(:150) y éstos sí que pueden extraviar al bailarín. La encomienda es el estudio del movimiento en sentido justo, contra el entretenimiento popular de los espectáculos de títeres (a contracorriente esto y como afrenta, después tomada inopinadamente y con acierto por Von Kleist).

Carta XI

Partiendo de la variada conformación fisonómica de los muchos aspirantes a bailarín, se ha inferido el criterio de selección rígida para el talento dancístico, pudiendo no pocas veces, desconocer y enterrar el genio de muchos. No es la constitución física sola la que habilita a un estudiante, sino a la par, su capacidad de reflexión. El amor propio que deriva en una ceguera ignorante, proyecta hacia el arte a individuos solamente proporcionados de cuerpo, pero "no hay seguridad ni aplomo"(:154). La genealogía de un autómatas de la danza radica en la exclusiva atención al físico. Es un problema pedagógico de los que creen que para conducir a un mismo fin hay que llevar por caminos iguales y modélicos. Para Noverre, bastaría "aplicar los principios según los diversos tipos de conformación"(:154) y así no sólo ampliar la aceptación de aspirantes sino también la restricción de preceptos.

Es más, los defectos de estructuración corpórea son generales y observa dos principales: "uno es el ser patizambo y el otro, estevado" y que "muy pocos bailarines están exentos de ellas"(:156). Pero frente a esto de nuevo el talento por encima del natural: "He conocido a bailarines que han tenido el arte de esconder ese defecto"(:157). El arte para Noverre, es capaz de superar a la naturaleza, porque además ésta suele compensar, por ejemplo, el que "los bailarines patizambos pierden en el sentido de la fuerza, parecen ganarlo en destreza"(:158). Y cuando la naturaleza suple, de nuevo saca virtudes el arte que así, "consiste en sacar partido de estas imperfecciones"(:159). Noverre, para terminar, no titubea inclusive en hacer una confesión casi indiscreta: "el señor Vestris es patizambo y las gentes del oficio no lo advierten a no ser por el *entrechat droit* que, a veces, lo traiciona"(:160).

Carta XII

Continuando con las observaciones sobre la naturaleza corporal del bailarín, se insta a remediar con prácticas sencillas las indisposiciones congénitas: "no se corrige un defecto innato por la violencia; ello será obra del tiempo, del estudio y de la aplicación"(:165). Y aquí es donde por otro lado, el inicio en las artes bailables no deba darse en avanzada edad. "Los defectos que nacen de los malos hábitos son muchos", por ello que ni empezar muy joven ni continuar con vicios harán a un bailarín de profesión, pero es a sus maestros a quienes inculpa por no ver que "los niños se ocupan, en cierta forma, de perjudicar y desfigurar su constitución"(:165). Noverre aparejará la disciplina dancística con la atlética, es una cuestión de régimen y sobriedad que evite luxaciones, immoderaciones y torpezas; y aquí, la ponderación sobre la planta del pie "verdadera base sobre la que descansa toda nuestra máquina (...) el bailarín debe servirse de todos los dedos de sus pies como de otras tantas ramas cuya separación sobre el suelo asegura y mantiene el cuerpo en un equilibrio justo y conveniente (...) si no `muerde` en cierta forma el piso para aferrarse y sostenerse firme, ocurrirán muchos accidentes"(:168).

En lo que sigue en el texto, relato procedimental sobre elevaciones, elasticidad, extensiones, etc., rescatamos la crítica a la propensión meramente visual del bailarín que rezaga a la reflexión y a la fantasía: "la mayoría de los bailarines estudia sólo con los ojos"(:170), "la imaginación siempre se adelanta a las piernas"(:171). Noverre enemigo de la dislocación al modo de las marionetas, examinará la relación entre posiciones falsas y desagradables, con la de coyunturas y órganos corporales, tanto para declarar sobre Dupré, bailarín que ha discernido su capacidad de movimiento en una rara armonía, que merezca el título de dios de la danza formal francesa. Pero si se trata de rehabilitar alguna contradanza, no será la nacional de Noverre, sino la de las provincias germanas cuya danza "seduce porque está inspirada en la naturaleza, sus movimientos respiran alegría y placer y la precisión con que los ejecutan infunden un particular encanto a sus actitudes, pasos y gestos"(:176).

Carta XIII

Versa sobre la coreografía, pero de inmediato las susceptibilidades, antes como ahora, aparecen, no importando el forzado equiparamiento que se ha buscado con la notación musical: "Estos signos representativos se conciben con facilidad, se aprenden

rápidamente y se olvidan en la misma forma”(179). Si se trata de querer “deletrear la danza”(160), el despropósito estriba en que nuestro autor se asume en una época ya no sujeta a prescripciones, por lo que establecer por escrito los pasos, que resultaría difícil, haría aún más difícil su desciframiento; en resumen “lo considero como un arte inútil puesto que nada puede hacer por la perfección del nuestro”(180) y más adelante “sólo percibiré vestigios y restos de una acción de los pies”(181).

Parece que lo que mueve a Noverre es el mal saldo en sus relaciones con la Academia (“recinto del silencio y la tumba del talento” :182), porque lo que habría salido de allí se reduce a que “sus pasos están bien escritos” (183). La deshonra que aquella institución guarda según nuestro autor, tiene que ver con su probada incapacidad de formar artistas hacia habilidades menores cada vez. Cahusac será el tratadista blanco de sus críticas por ser sólo un teórico y nunca un ejecutante, porque para la enciclopedia “Su objeto se habría llenado mejor por artistas ilustrados que por el señor de Cahusac”(184), carente a sus ojos, de ese “desinterés que constituye la marca y la prueba del verdadero talento”(185).

Y todo, por las complicaciones coreográficas que han distraído a los ojos y al espíritu convirtiéndose, sin tacto, en “un libro impenetrable”(186), confuso e indescifrable. A juzgar por el artículo impreso en la enciclopedia (“álgebra de los bailarines”) no titubeará Noverre en prohibir prácticamente su estudio: “No, señor, es un error pensar que un buen maestro de ballets pueda trazar y componer su obra junto a la chimenea”(186), quien así lo hiciera se restringiría la esencia de la danza (“arte de saber aprovechar el terreno” :187); lo que la coreografía pierde al codificar, son los momentos oportunos, que en la composición se captan y se aprovechan al instante: “la coreografía aplasta al genio, apaga y debilita el gusto del compositor (...) lo convierte en plagiario; su imaginación enmudece”(188)...

Carta XIV

Da paso a hablar de sus propios ballets y su inmediato criterio es el de la necesidad de la revisión al lado de la inferioridad que significa describirlos si no se los ha visto. Si se trata de danza hay que hablar de ejecución, un abismo la separa de los proyectos, y con modestia afirma sobre el reconocimiento del público: “su indulgencia siempre fue superior a mi talento”(191), Noverre el artista no pretenderá haber creado

la obra maestra: "Sea como fuere, el poco mérito y los defectos me pertenecen por entero"(:192).

Creemos que todavía dentro de una modestia sin hipocresía, suscribe los aciertos de la emulación, el instinto, la imaginación y el buen gusto; y con ellos pasa a confesar sus tácticas.

"Destierro todo lo que no me seduce a la primera ojeada"(:192). La conmoción decide ante todo, no obstante tiempo y esfuerzo.

Las modas musicales le esterilizan por la sencilla razón de implicar monotonía e inercia, imposible de sacar de ellas "multitud de caracteres llamativos y singulares"(:192); Noverre busca causar efecto, desde la danza, en la música.

Por otro lado, su vocación plástica le hace pugnar por no ofrecer "un solo instante que no construya un cuadro"(:195).

El servicio en exclusiva a la vista, también quedó ampliado en su práctica coreográfica: "la danza puede ir más lejos y (que) tiene derechos incontestables sobre el corazón y el alma"(:197).

Con vías a capturar la atención en momentos específicos de una danza, "había imaginado también algunos silencios en la música y éstos producían un efecto de lo más halagador (... constituyen sombras...) pero el talento consiste en emplearlas con economía"(:197).

El estilo autoral de Noverre lo llevaba a concebir "pocos momentos tranquilos; el corazón debe estar siempre agitado"(:201), porque al parecer, sólo así se equipararán los ánimos del ejecutante y el espectador.

En cuanto a las licencias técnicas, que todo mundo se habría de tomar, sólo se validan las que "contribuyen a la perfección, variedad y elegancia"(:202). Aquí prevalece, a su entender, la naturaleza por sobre el embellecimiento ajeno, porque a fin de cuentas se "juzga el mérito de un pintor según sus cuadros (con testigos de la ejecución) y no de acuerdo con su estilo"(:202).

Última Carta

Versando sobre dos ballets más y para evitar toda jactancia referida, basta consignar que en esta carta XVI se buscará convencer de la "posibilidad que existe de asociar el género trágico a la danza"(:212), toda una novedad para su tiempo. Lleno de apuntes de época sobre obras, espectadores, temas y personajes el recurso a la

pantomima, en servicio a la danza, pasará en un momento primordial por la toma del concepto aristotélico de *anagnórisis* (reconocimiento) causante de un garantizado efecto en la danza de acción: el placer, que llevan a dar fin a esta obra reflexionando sobre artistas y público, cuando la pereza y la costumbre negligente les obcecan.

El punto de partida será el entendido de que la danza sólo provoca "sensaciones mediocres" (:213); que si el gusto público fuera cuestionado, respondería: "no deseamos que este arte nos ocupe seriamente. El razonamiento le quitaría su encanto" (:213) (Cahusac de nuevo en cuestión). Haciendo causa común con los enciclopédicos, y Diderot en especial, en la elevación del gusto, se les unirá con el fin de romper con el apego a la calca: "el frívolo temor de innovar siempre detiene a los artistas pusilánimes" (:216). El sello de la sencillez fue causa de contradicción y espesura, Noverre detecta que la belleza se perdió entre teóricos, público asiduo, bailarines de academia y espectadores oriundos de otras artes; en medio de una atmósfera moralista, fastidiosa y malhumorada no se habría de ver la luz del mérito dancístico. Lamentando, para finalizar, el ejercicio de no pocos maestros de danza, "a favor de una despreciable pereza, y a un género de vida disipado que degrada al arte y envilece al artista" (:218), Noverre deja sin revisión el reproche justificado causante de un imperante prejuicio, que pesa contra el bailarín a quien su talento regatean las costumbres.

CONCLUSIONES

En torno a la revisión de ideas estéticas que hemos desarrollado a partir de la lectura de los textos de Cornazano, Arbeau, Rameau y Noverre (reconociendo nuestra omisión a los textos de Ebreo, Caroso, Weaver, que referimos en la bibliografía) quisiéramos concentrar lo que nos parecen las claves de reflexión sobre la danza.

En primer lugar la necesidad de aproximarse a la práctica del baile en el análisis de espacios, movimientos y variedades de ejecución que obrarán en el bailarín como pautas a memorizar en una estética toma de conciencia de su ejercicio, desde la obra de Cornazano, se gana en apuntes favorables a la relación música-danza, y aunque se aproxima hacia las tendencias prescriptivas de otras generaciones, la brevedad de su texto parece preferir la necesidad de intuir sobre este arte las facetas libres que ha menester para una interpretación no programática.

En este momento la danza todavía gozaría de una materialidad natural ya muy próxima a los incidentes de la técnica y a la jerarquización de las danzas por criterios inartísticos. Pero en todo caso, para este autor, la conciencia histórica de su arte no le permite dar marcha atrás ni indagar sobre hipótesis plausibles del origen de los bailes (aquí se hace más que pertinente avisar de la importancia del texto de Weaver: *An Essay Towards an History of Dancing*, de 1712, para una futura investigación).

Cuando comenzó a hacerse conversacional la enseñanza de los bailes, la obra de Arbeau, mucho más erudita, con referentes históricos de apoyo y en el final del convulsivo siglo XVI, la capacidad de alegorizar sobre este arte, desde el propio interlocutor Capriol, sugirió una crisis de los buenos modales cortesanos en favor de una danza más saludable, menos simulada, más ameritada técnicamente, sin extremos de prejuicio formal. La preceptiva en Arbeau es hija de una ilación histórica y colegida por una tradición gozosa por las fugacidades efímeras de bailar, pero no por ello menos intermitente en todos los pueblos en todas las épocas, por lo cual para este autor las bondades de la "retórica muda" radican en su capacidad de hacer comparecer prácticas amatorias, lenguajes sociales, arte musical y virtudes corporales.

Valerosa a su manera, resultará su iniciativa de no perder el carácter divertido de la danza, o por lo menos, no ahogarlo en una racionalización efectista de la mera ejecución. Es una estética de la armonía entre música y baile, un trabajo de adecuación

donde el bailar se nutre de complejos aledaños como las ocasiones para el baile, los contextos regionales, las modas y las novedades estéticas.

Arbeau sí hace la analítica del cuerpo en un intento no sólo de extraer la gramática del físico del bailarín, como por fundamentar las capacidades de los miembros móviles. Arbeau advierte de la posibilidad del virtuoso pero sin duda que preferirá la promoción de una danza más extensiva en la cual el enlistamiento exhaustivo de los *branles*, lejos de ser reduccionista, resulta la ocasión para diversificar criterios de gusto terpsicóreo. En Arbeau creemos encontrar la clave de una estética del bailarín en la idea de transfiguración, según la cual, no se bailan danzas sino se baila el cuerpo, extrayéndosele formas escondidas por la falta de móviles e inspiración.

La discusión sobre extranjerías e influencias folklóricas no le gana terreno a la capacidad de imaginación balletística, la *Orquesograffa* insta estéticamente mucho antes que sólo describir o pretender impostar un estilo.

Un paso hacia los cuidados específicos que con comedimiento pedagógico merece la danza se observa en la obra de Rameau quien confía, como su época lo deja ver, en las metodologías, aún cuando la que propone no obedezca a la abstracción más que a la práctica cotidiana; en pleno clasicismo *El maestro de danza* acotará afanes innovativos en favor del espíritu de emulación.

La danza como ejercicio, la danza como ciencia fisiológica, un arte a la altura de la ciencia coreográfica (no unánimemente aceptada) que quiere encontrar lo que se presenta a cada paso como una aporía: las leyes naturales del bailar, el referente para la danza que se hurga en el sencillito acto de caminar. Y aunque la obra hoy parezca afectada por modales de época, la gestualidad de la danza nos es invocada como un lenguaje alterno al de los ademanes sociales.

Un mérito especial lo constituye la incorporación del papel femenino que desata un entrañable capítulo estético en el elocuente acto de ser invitado a bailar, porque este envío gozará de variables nuevas inencontrables en otro arte como facultad convocatoria, inclusiva y comprometedora.

Retomando la polémica sobre las contradanzas, aquí se observan decisivos conatos de discriminación producto, creemos, de un empacho nacionalista que la era de los Luises parecía justificar. Pero hemos de reconocer que a Rameau le asiste la razón en la segunda parte de su texto al hacer exigibles para el baile (antes como

ahora), acciones por encima de la cintura que proyecten el despliegue de un cuerpo entero.

Cerremos pues estas conclusiones centrándonos en la estética danzaria de Noverre que aporta la reflexión comparativa y la necesidad de buscar al bailarín sobrio, al espectáculo esculpido de necesidades, carente de ornatos. Como autor de genio, Noverre no titubea en denunciar amaneramientos en la ya instalada cultura de los ballets, y buscar en artes afines -como la pintura y la literatura- elementos de ajuste artístico que depuren tanto al espectáculo como al intérprete.

Defensor de un arte insubordinable y mediador entre el racionalismo y la era romántica, tratará de capturar innatismos de la danza, intimidades fecundas, enfados creativos.

De nuevo la transfiguración como momento milagroso se consigna como testimonio de una lengua madre, de un idioma universal. Teórico integrista, reacciona contra las promesas emancipadoras de una danza, prefiriendo el regreso al espectáculo con la condición de dejar fuera a los autómatas y al aparato. En Noverre se trata de estar a la caza del instante apropiado que le recupera al bailarín el sentido del ensayo, el valor del desnudo inapreciado.

Un poco la tesis del bailarín salvaje, abierto a una época donde la técnica arriesga la condición indómita del artista; el bailarín de fantasía que no espera, en sus despliegues, que se le aplauda el esfuerzo más que la capacidad de hacer imaginar, para no sepultar el talento.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. 1993. Biblia de Jerusalén. Porrúa, "Sepan cuantos..." No. 500. México.
- ARBEAU, Thoinot. 1946. Orquesografía. Centurión, Ulises. Buenos Aires.
- ARISTÓTELES. 1974. Poética. Gredos. BRH No. 8, (Trilingüe). Madrid.
- BARBA, SAVARESE. 1990. El arte secreto del actor. Pórtico de la Ciudad de México, Escenología. México.
- BRITÁNICA. 1998. Macropaedia. No. 16. EUA.
- CAROSO, Fabritio. 1986-1995. Nobilità di Dame. Dover Publications Inc. New York.
- CORNAZANO, Antonio. 1981. The Book on the Art of Dancing. Dance Books Ltd. 9 Cecil Court. London WC2. Great Britain.
- DE BRUYNE, Edgar. 1994. La estética de la Edad Media. Visor, La balsa de la medusa No. 15. Madrid (2a).
- EBREO, Guglielmo. 1993. De Pratica seu arte tripudii. Clarendon Press. Oxford, N.Y.
- EURÍPIDES. 1998 (Báquides). Las diecinueve tragedias. Porrúa, "Sepan cuantos..." No 24. México (18a).
- HUBERMAN M., Miriam. 1986. La danza de la muerte como reflejo de la cultura y la sociedad bajomedievales. (Tesis). U.N.A.M. FFL. México, D. F.
- LANGER, Susanne K. 1966. Los problemas del arte. Infinito. Buenos Aires.
- LAS CASAS, Bartolomé. 1997. Brevisima relación de la destrucción de las Indias. Coyoacán, Fontamara No. 2. México.
- LEVINSON, André. 1929. La Danse. Duchartre et Van Buggenhoudt. París.
- LIFAR, Sergio. 1952. La danza. Siglo XX. Buenos Aires.
- LONGINO. 1996. Sobre lo sublime. Gredos BCG No. 15. Madrid
- LUCIANO. 1990. (Sobre la danza). Obras (tomo III). Gredos. BCG No. 138. Madrid.
- MOTOLINIA, Fray Toribio. 1995. Historia de los indios de la Nueva España. Porrúa, "Sepan cuantos..." No. 129. México (6a).
- NIETZSCHE, Friedrich. 2000. El nacimiento de la tragedia. Alianza LB.BA. No. 616. Madrid.
- NOVERRE, Juan Jorge. 1981. Cartas sobre la danza y sobre los ballets. UAM-FONAPAS. Cultura universitaria No. 2. México.
- PETRONIO. 1984. El Satiricón. UNAM, Nuestros clásicos No.60. México.
- PLATÓN. 1984. Diálogos. Porrúa, "Sepan cuantos..." No. 13. México (20a).

- PLOTINO. 1988. *Enéadas*. (Selección) UNAM-SEP. México.
- QUIROGA, Vasco de. 1985. *Información en derecho*. SEP, Cien de México. México.
- RAMEAU, Pierre. 1981. *El maestro de danza*. UAM-FONAPAS. *Cultura universitaria* No. 1. México.
- RAMOS, Samuel. 1994. *Filosofía de la vida artística*. Espasa-Calpe, Austral. México.
- RUIZ, Luis Bruno. 1982. *La biblia y la danza*. Tribuna, Mundo contemporáneo. México.
- SACHS, Curt. 1944. *Historia universal de la danza*. Centurión. Buenos Aires.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de. 1999. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa, "Sepan cuantos..." No. 300. México (10a).
- SALAZAR, Adolfo. 1991. *La danza y el ballet*. FCE. Col. Breviarios no. 6. México.
- SAN AGUSTÍN. 2000. *De musica*. Alción Editora, Calamus No. 1. Córdoba.
- SCHILLER, J. Ch. F. 1990. (Sobre el uso del coro en la tragedia) *Escritos sobre estética*. Tecnos. Madrid.
- STEN, María. 1974. *Vida y muerte del teatro náhuatl*. SEP, *Sepsetentas* No.120. México.
- TORTAJADA Q., Margarita. 1995. *Danza y poder*. INBA/CENIDID, *Danza*. México.
- VALÉRY, Paul. 2000. (El alma y la danza) *Eupalinos o el arquitecto*. A. Machado libros, *La balsa de la medusa* No.110. Madrid.
- VALÉRY, Paul. 1990. (Filosofía de la danza) *Teoría poética y estética*. Visor, *La balsa de la medusa* No. 39. Madrid.
- VASCONCELOS, José. 1945. *Estética*. Botas. México (3a).
- VON BALTHASAR, Hans Urs. 1988. (Última danza del mundo), *Gloria, una estética teológica* (tomo VI). Encuentro. Madrid.
- VON KLEIST, H. 1987. (Acerca del teatro de marionetas) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid.
- WALDEEN. 1982. *La danza: Imagen de creación continua* (Antología). U.N.A.M., *Textos de danza* No 4. México.
- WARMAN, Arturo. 1972. *La danza de moros y cristianos*. SEP, *Sepsetentas* No. 46. México.
- WEAVER, John. 1712. *An Essay Towards an History of Dancing* (copia facsímil) London.
- WEAVER, John. 1721. *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing* (copia facsímil) London.