

La impronta matemática del ballet: entre el cuerpo artístico y el cuerpo deportivo

The Impact of Mathematics on Ballet: Between the Artistic Body and the
Sporting Body

Ibis ALBIZU

Universidad Complutense de Madrid

ibis.albizu@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2017.16>

Recibido: 19/11/2016
Aprobado: 13/04/2017

Resumen: Centrado en la problematización de las fronteras entre el arte y el deporte, en este artículo se indaga sobre las consecuencias que el uso de la técnica del ballet académico –consolidado tras la creación de la “Académie Royale de Danse” de 1661– ha tenido en la lógica deportiva.

Palabras clave: ballet, deporte, matemática, Descartes, Luis XIV, método, notación, mathesis, Feuillet.

Abstract: Focusing on the problematic boundary between art and sport, this article attempts to show the consequences of using the technique of academic ballet –consolidated after the creation of the “Académie Royale de Danse” in 1661– on sporting logic.

Keywords: ballet, sport, maths, Descartes, Luis XIV, method, notation, mathesis, Feuillet.

1. El nacimiento de la técnica matemática del ballet

Los historiadores de la danza hacen coincidir el nacimiento del ballet con la creación de la “Académie royale de Danse”. Esta institución, fundada en 1661 por Luis XIV, se considera el primer Conservatorio de danza. Siguiendo el estilo del resto de academias que crea el monarca, el documento que sella su origen son las *Lettres Pattentes (Cartas Patentes)*, un pequeño tratado en el que las normas legislativas y las artísticas se arropan entrelazándose¹.

Aunque a partir de la creación de esta institución comienzan a legitimarse una serie de cambios sustanciales en la danza, no era la primera vez que los expertos en este arte se reunían para defender sus derechos: el antiguo gremio de “maestros de danza” se diferencia del de los académicos en que no recibían amparo público, ni tenían una sólida formación teórica. En un esfuerzo por distanciarse de la antigua comunidad de profesores, los nuevos académicos pronuncian conferencias de forma periódica. Así, a las propias *Cartas Patentes* les acompaña un “*discours académique*” en el que los expertos explican, entre otras cosas, la independencia que el arte de la danza tiene respecto a la ópera, el teatro e incluso la música. En este ambiente que estimula la producción intelectual, el mismo en el que los académicos debaten periódicamente sobre el origen histórico de la danza o la pertinencia de sus contenidos, se estipulan un conjunto de *normas técnicas*. A partir de entonces son los propios académicos los encargados de juzgar el contenido de su arte, una práctica que llevarán a cabo por medio de exámenes que los aspirantes a bailarín profesional deberán aprobar. A ello se suma la petición de un *método de notación* para registrar todas las danzas que se creasen o ejecutasen dentro de esta recién inaugurada institución pública².

Diferentes personas del entorno de la “*Académie*” se ocupan de la creación de este método, entre ellos, Pierre Beauchamps, el que fuera maestro de danza de Luis XIV³. No obstante, el código notacional que se implanta de forma oficial en la institución, el mismo

¹ Se trata de *Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris*, París, P. Le Petit, 1663. El lector tiene a su disposición una digitalizado hecha por la Biblioteca Nacional de Francia en su portal *Gallica*: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb338208672> [Consultado 19/11/2016]

² Acerca del estatuto de las Academias de arte conviene destacar el libro de Pevsner, N., *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982. Respecto a la “Académie royale de danse”, ver Cordey, J., *L'Académie Royale de Danse (1661-1778), Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, [s/n], 1953, pp. 177-185 y La Gorce, J., *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, París, Librairie d'Argences, 1982.

³ Existe poca documentación acerca de la figura de este maestro de danza. Las referencias sobre su vida y legado las ha estudiado Powell, J., en Pierre Beauchamps, “Choreographer to Molière's Troupe de Roy”, *Music & Letters*, vol. 76, n.º. 2, mayo, 1995, pp. 168–186. También cabe destacar el artículo “Pierre Beauchamps and the public theatre”, en *Dance, Spectacle, and the Body Politic*, Jennifer Nevile (ed), Bloomington, Indiana University Press, 2008, pp. 117–135. Disponible online en: <http://www.personal.utulsa.edu/~john-powell/JOHN%27S%20ARTICLES/PierreBeauchampsAndThePublicTheater.pdf> [Consultado: 19/11/2016]

que pronto se extiende a otros países de Europa llegando a ser utilizado por un gran número de maestros de ballet, es el escrito por Raoul-Auger Feuillet⁴. Este bailarín, uno de los trece primeros académicos, redacta un método de escritura del movimiento sustentado en las matemáticas. Los pormenores de esta forma de escritura pueden leerse en su libro *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* que, publicado en 1700, ofrece un ejemplo de metodización matemática insólito en el contexto de la teoría de la danza.

Son muchas las características novedosas que presenta este método de notación. En las primeras páginas de su libro puede observarse cómo hace de la sala o del teatro espacios indiferenciados, equiparando su forma de registro. Con este recurso, nuestro protagonista no sólo está rompiendo con una amplia tradición en la danza (aquella que diferenciaba las “Danzas de Salón” de las “Danzas teatrales”), sino que también está acallando la enorme significación que tenía el *lugar* en el que se danzaba. Impregnados por este espíritu, los bailarines actuarán en un espacio del que sólo se nombran las direcciones (arriba, abajo, derecha, izquierda, diagonal...) y en el que únicamente se dibuja la *extensión* del movimiento. A su vez, el propio cuerpo del bailarín –que en los tratados anteriores estaba representado por el dibujo de la figura completa de un cortesano– se reduce en esta ocasión a una mera ralla: este signo, expresado también bajo la égida de la extensión, recoge el espíritu de la “Académie Royale de Danse” en la que, a diferencia del gremio de maestros – en el que la danza estaba reservada para los miembros de la realeza, los cortesanos y los hijos de los antiguos profesores– puede inscribirse cualquiera.

Con este conjunto de características, de las que aquí sólo se ha mostrado una fugaz panorámica, puede decirse que Feuillet ha articulado un cambio importante respecto a la tradición de teóricos de la danza: valiéndose de un recurso similar al del “desierto intelectual” –término utilizado por Jean-Luc Marion para referirse a la simulación de falta de hechos típica de los sistemas racionalistas⁵– el coreógrafo ha vaciado de sentido la tradición. Así, de la misma manera que Descartes, Leibniz o Spinoza habían hecho acallar el mundo de sobre-interpretaciones típicas del Renacimiento –como si fuese necesario crear, aunque sea por medio de un artificio, un mundo de desolación a partir del cual la Razón pudiese operar por sí misma– Feuillet finge ignorar la rica tradición teórica que le precede: mostrándose frustrado tras comprobar los infructuosos métodos de notación de sus predecesores que, caracterizados por la inconsistencia de lo pictórico, la sustitución por signos o incluso la narración, han sido incapaces de registrar verídicamente el movimiento, decide sustentar la notación en la matemática cuantitativa.

⁴ La polémica sobre la autoría del método de notación quedó recogida en prensa. Ver Levinson, A., “Un point d’histoire. Querelle de Chorégraphes (sur Beauchamps)”, Extr. de prensa, 20-27 oct. 1924.

La edición del libro de Feuillet que utilizamos, cuyas alusiones se citarán entre paréntesis al final de cada cita, es *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* [Facsimil] Hildesheim, Nueva York, G. Olms, 1979. Son de gran importancia los ejemplos pictóricos: el lector puede consultarnos digitalmente en el portal Gallica de la BNF: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39795053g> [Consultado: 19/11/2016] Además de las numerosas reediciones que se hicieron en Francia, el método llegó a España de la mano de Minguet e Yrol, P., *Arte de danzar a la francesa*, Madrid, En la Oficina del Autor, 1758, o a Italia gracias a Dufort, G., *Trattato del ballo nobile*, Nápoles, Nella stamperia di F. Mosca, 1728.

⁵ La expresión “desierto intelectual” la utiliza Jean-Luc Marion en su libro *Sobre la ontología gris de Descartes. Ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae*, Madrid, Escolar y Mayo, 2008.

El resultado de este arduo camino revela que la matemática es el único medio capaz de validar con certeza la escritura del movimiento⁶. Centrado en la tarea de crear un universo caracterizado por lo cuantitativo, Feuillet ha reducido el espacio escénico (la naturaleza) y el cuerpo (del bailarín) a lo que, utilizando un lenguaje cartesiano, podríamos tildar de *res extensa*. A ello le sigue la construcción de un sólido método que tiene el espíritu de servir a la utilidad pública⁷ y, por eso, de ser capaz de registrar cualquiera de las pautas del cuerpo en movimiento. Feuillet descompone los movimientos de la danza en criterios claros y distintos. Para empezar, identifica cuáles son los pasos básicos de ballet para después organizarlos de forma jerárquica. Ahora bien, esta forma de codificación, capaz de abarcar la totalidad de los movimientos permitidos al bailarín, se expresa reducida a dos criterios fundamentales: el orden y la medida. En efecto, para Feuillet, estos dos elementos, característicos de la *mathesis*⁸, son los únicos que comparte el amplio registro de movimientos que recoge la técnica del ballet: la medida, que aúna las aspiraciones más puras de la extensión, y el orden, que prioriza la ascensión desde los elementos simples a los más complejos.

Con estos elementos diferenciados, nuestro autor está en condiciones de escribir un método completo de escritura del movimiento que, aunque expresa las aspiraciones de la *mathesis*, las supera. Este método de notación es más que la mera recopilación de movimientos sujetos a orden y medida, ya que tiene una intención propedéutica: la de servir de guía al orden ascendente de la razón, que avanza imparable colonizando el cuerpo en movimiento del bailarín⁹. Así, amparado en gran medida por su enorme capacidad de abstracción, el método Feuillet pronto comienza a utilizarse fuera de las fronteras francesas. Capaz de adaptarse a cualquier bailarín con independencia del contexto, recoge las máximas aspiraciones de objetividad que la ciencia moderna era capaz de experimentar en los albores de la modernidad.

Ahora bien, al igual que Descartes –quien frente a Galileo, que expresaba convencido que la naturaleza está escrita en lenguaje matemático, dejó clara su intención de *fingir* una naturaleza sujeta a orden matemático– las aspiraciones de Feuillet se encierran bajo la pretensión de crear una ficción coherente con los intereses de la matemática. Aparentemente despreocupado por el sentido y la esencialidad de las formas, el coreógrafo hace “como si” el bailarín fuese una máquina, y centra sus esfuerzos en la descomposición y grafía del movimiento, un proceso posible a un complejo y bello sistema de conversión

⁶ A continuación, planteamos una analogía con el pensamiento cartesiano siendo conscientes de que la lectura del filósofo estaba expresamente prohibida en las universidades por Orden Real, por lo que el filósofo no aparece en ningún momento citado en el libro analizado. En general, el estilo de los teóricos de la danza no se caracteriza por la erudición académica, aunque hay honrosas excepciones como las de Thoinot Arbeau (1519-1595) o Jean-Françoise Ménéstrier (1631-1705). No obstante, resulta pertinente plantear una analogía entre Feuillet y Descartes, como a menudo se hace entre Charles Le Brun (el director de la Academia de pintura) y su argumentación a favor de la geometrización de las pasiones. A este respecto ver: Souchon, H., « Descartes et le Brun: Etude comparée de la notion cartésienne des ‘signes extérieurs’ et de la théorie de l’Expression de Charles Le Brun », *Les Études philosophiques*, n.º.4, octubre-diciembre, 1980, pp. 427-458.

⁷ En el original “pour l’utilité publique, qu’on pourra envoyer dans une Lettre ainsi qu’on envoie un Air de Musique”, Feuillet, op. cit., [s/n]

⁸ Descartes usa el término griego “*mathesis*” para diferenciarlo de la “matemática vulgar”, una diferencia que articula sobre todo en su obra inacabada *Reglas para la dirección del espíritu* (1623-1629?).

⁹ Para la definición y diferenciación entre los conceptos de “*mathesis*” y de “método” seguimos la interpretación Gueroult, M., *Descartes según el orden de las razones*, [Vol. 1], Caracas, Monte Ávila, 1995.

del devenir fluyente en figuras estáticas¹⁰. Bajo el recurso del llamado “ficcionalismo cartesiano”, el padre de la modernidad filosófica finge un mundo caracterizado por lo matemático. Feuillet soluciona la compleja relación entre la física y la matemática valiéndose de la misma retórica, y así como a menudo se ha acusado a Descartes de despreocuparse del *sentido* de sus grandes aportaciones a las matemáticas y de sus fantasiosas contribuciones a la física, se ha culpado a Feuillet de recoger solamente la parte analítica del cuerpo en movimiento, obviando el carácter profundamente semántico del ballet¹¹. Pero, más allá de esta polémica, la impronta matemática se convierte en la base técnica del ballet. Así, a pesar de que ya estaba presente en los teóricos anteriores (como puede verse en la noción de perspectiva, o en la geometrización del espacio propio de los ballets ecuestres¹²), desde la creación de la “Académie Royale de Danse” la matemática ocupa indiscutiblemente el puesto *central* del saber.

Con el tiempo, la exigencia del dominio de la técnica matemática se convierte en condición indispensable para la profesionalización del ballet más allá de las fronteras francesas. Tanto es así que todavía en la actualidad, además de seguir nombrándose los pasos de ballet con la terminología francesa del siglo XVII y a pesar de la dura crítica al academicismo clásico que se ha hecho desde la danza moderna, el lenguaje técnico del ballet sigue siendo la fuente educativa básica de la mayor parte de los bailarines europeos y americanos, siendo obligatorio su estudio en los conservatorios.¹³

Este hecho –el mismo que hace que los cuerpos de los bailarines se eduquen todavía *hoy* en los criterios matemáticos– suele reducirse a la eficacia que la impronta matemática del ballet demuestra para realizar proezas técnicas. Así por ejemplo, un bailarín con buena capacidad de eje podrá girar un mayor número de veces. Ello ha permitido que esta técnica no sólo se use como base pedagógica de otros estilos de danza, sino también de diversas formas gimnásticas y deportivas. A analizar esta influencia vamos a dedicar el segundo apartado de este artículo.

¹⁰ Tal y como se demuestra en *Las pasiones del alma* (1649), el término “figura” es mucho más complejo en el lenguaje cartesiano; Feuillet lo define simplemente como “trazar un camino con arte” (Feuillet, *op. cit.*). En este sentido, su método avanza convencido de que la matemática, además de ser un registro fiable para registrar el movimiento, es en sí misma bella. Cumpliendo con la lectura más escolástica de Platón, estos teóricos de la danza hacen coincidir la Verdad con la Belleza.

¹¹ A esta rica polémica contribuye Frédéric Pouillaude, prácticamente el único filósofo que ha escrito sobre el tema, con su libro *Le désoruvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'oeuvre en danse*, París, Vrin, 2009. Efectivamente, hay otras corrientes dentro de la danza barroca más preocupadas por el sentido de la danza. Es el caso de Ménestrier C.F., *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, [facs], Genève, Minkoff reprint, 1985.

¹² Para la noción de perspectiva es especialmente pertinente el libro de Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona, Tusquets, 2010), en el que se muestra cómo ésta formaba parte de los sistemas artísticos del Renacimiento. Sobre los ballets ecuestres, que necesitaban de un gran espacio escénico, por el tamaño de los animales que participaban, puede consultarse el artículo: Nett, P., Equestrian ballets of the Baroque period, “MQ”, XIX, 1993.

¹³ Son especialmente importantes los casos de la escuela cubana y rusa. El sentimiento de supremacía de la técnica clásica puede verse en obras como la de Serge Lifar, coreógrafo y bailarín director de la Ópera de París hasta 1957, quien hace de este estilo el vocabulario básico de cualquier otro tipo de danza (ver, *La danza*, Barcelona, Labor, 1968). No obstante, la danza moderna ha puesto pertinentemente en cuestión esta supremacía de la técnica clásica en propuestas que abarcan desde su negación (como las de Isadora Duncan), hasta la radical puesta en cuestión de sus principios (como la técnica de Marta Graham).

2. La influencia de la técnica matemática del ballet en la gimnasia deportiva

La eficacia del sistema cuantitativo de la técnica del ballet es uno de los principales motivos por el que se ha convertido en la base de muchas actividades físicas. Ejemplo de ello son la gimnasia rítmica, la natación sincronizada, o el patinaje artístico. Este tipo de trabajos gimnásticos se valen de la impronta matemática del ballet para codificar el cuerpo de los deportistas y, en ese sentido, ponen en tela de juicio las fronteras entre el arte y el deporte. Ahora bien, la confusión de fronteras no sólo es consecuencia de que muchos deportistas compartan el riguroso código de movimientos estipulados del ballet, haciendo así que su entrenamiento sea similar al de los bailarines de élite; tampoco se debe sólo a que estos deportes se presenten bajo la lógica del espectáculo y la representación. A este desorden conceptual también han contribuido algunos hechos históricos.

El antecedente más remoto de esta fructuosa indiferenciación de fronteras se encuentra en el teórico de origen francés François Delsarte quien, en el siglo XVIII, inventó un método pensado para mejorar la expresión de los actores en el que estaban presentes algunos de los movimientos rítmicos de la danza académica junto con los logros expresivos alcanzados por el “*ballet d’action*”¹⁴. Sin embargo, no fue hasta que la californiana Genevieve Stebbins, publicó en 1885, *El sistema Delsarte de expresión* cuando su propuesta se popularizó. Aunque los aspectos gimnásticos apenas están presentes en la metodología original, la versión de la estadounidense los enfatizaba, colaborando en la ya de por sí dudosa confusión entre gimnasia y danza que campaba a sus anchas al menos desde el siglo XIX. Hecho que responde a distintos motivos: en primer lugar, se produjeron grandes avances técnicos debido al auge de la experimentación artística y deportiva; además, la paupérrima profesionalización de los bailarines hacía que, en muchas ocasiones, se contratase a acróbatas para cumplir su papel; en tercer lugar, y gracias a la asimilación de las teorías roussonianas, se amplió la obligatoriedad del estudio de la gimnasia en los colegios y, por último, a comienzos del siglo XX surgieron los concursos del ballet¹⁵.

Los actuales concursos de ballet, cada vez más popularizados en el sector gracias a los suculentos premios y las prestigiosas recompensas que otorgan a los ganadores, hacen que el arte se presente bajo condiciones deportivas. Este hecho, plenamente coherente con la lógica de los siglos XIX y XX que se esforzó por reforzar las confusiones entre el arte de la danza y el deporte, merece un análisis más cercano, que se pregunte por las lógicas que subyacen en estas actividades. A ello dedicamos la última parte de este artículo.

3. Re-presentaciones: entre la lógica artística y la lógica deportiva

La mayor parte de las publicaciones que analizan el deporte apenas problematizan estas lógicas y, cuando lo hacen, no demuestran tener un conocimiento de las condiciones

¹⁴ El “*ballet d’action*” es el tipo de danza característico de la Ilustración francesa. Creado por Jean-George Noverre (1727-1810), está cercano a las ideas del compositor Gluck. Noverre, preocupado por el ascenso la mecanización típica de los ballets anotados por Feuillet, propone una forma nueva de bailar en la que la expresión está por encima de la técnica. Sus reflexiones, casi todas recogidas en una importante correspondencia, se consideran el origen de la danza moderna. En castellano puede leerse una selección de su obra en *Correspondencia*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2004.

¹⁵ Estos datos proceden del libro Brozas Polo, M., *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*, Universidad de León, León, 2004. En él, se hace un repaso histórico de la evolución conceptual de la gimnasia y la acrobacia que abarca desde la Edad Media hasta el siglo XX.

históricas del ballet. Así, incluso algunas de las más actuales, muy centradas en el seguimiento de la estela de los valores de la virilidad asociados al deporte, ni siquiera mencionan los fructíferos matices conceptuales que pueden derivarse del estudio de esta distinción¹⁶. Uno de los esfuerzos más encomiables lo ha llevado a cabo el ensayista Rafael Sánchez Ferlosio en su libro *Las semanas del jardín* (1974). Este profuso ensayo, centrado en la lingüística, indaga sobre la línea divisoria entre arte y deporte a partir de categorías de la teoría narrativa. Con el objetivo de arrojar luz en la históricamente denostada frontera entre deporte y arte, nos fijamos en algunos de los criterios que el ensayista ofrece¹⁷.

Aún así, partimos de una constatación básica, tan fácil de enunciar como difícil de dirimir: que la danza es un arte y el deporte una forma de competición. Sin embargo, en el caso de algunas modalidades deportivas como la gimnasia rítmica los criterios artísticos parecen estar presentes: mientras un futbolista sale al campo de juego sin poder prefijar de forma absoluta el contenido de su juego, una gimnasta sabe qué movimientos concretos debe realizar en pista, un hecho posible en gran medida gracias al uso de la técnica matemática del ballet.

Para entender las diferencias esenciales que se dan entre artistas y deportistas conviene matizar el sentido que la técnica matemática del ballet tiene para ambos: y es que aunque se valgan del mismo lenguaje no lo *usan* en el mismo sentido. En la primera parte de este artículo hemos hecho referencia a la desmitificación técnica del ballet que permitió crear un lenguaje cuantitativo capaz de adaptarse a cualquier forma corporal. No obstante, es necesario mencionar el rico mundo de matices al que se sometía esta técnica, ya que este tipo de danza seguía estando profundamente insertada en la Corte, de suerte que los modales y movimientos que le caracterizan están arraigados en lo que puede denominarse la “retórica corporal del honor”¹⁸. Aunque la técnica anotada estaba caracterizada por la pulcritud matemática, la mayor parte de los espectáculos de danza eran auténticas formas de ostentación pública pensadas para la exaltación de la figura del Rey¹⁹. Fuertemente politizado, el ballet representaba a la perfección los ideales de la Corte que se codificaron

¹⁶ En este sentido es pionero el estudio de Elias Norbert, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992. Influido por su lectura, que enfatiza sobre todo en los deportes considerados viriles, destacan las aportaciones de George Vigarello, que ha dedicado diversos artículos a la génesis del deporte en los tres tomos que integran la *Historia del cuerpo* (VV.AA., Taurus, 2006). Respecto a la metodización progresiva del deporte cabe destacar sus textos: “El cuerpo cultivado, gimnastas y deportistas” (escrito junto a Richard Holt), pp. 295-309 (Vol. II), y “Entrenarse” en (Vol. III) pp. 165-197.

¹⁷ Nos valemus de la edición de Ferlosio, R., *Las semanas del jardín*, Madrid, Destino, 2003. El ensayista se ocupa de la danza desde las páginas 170 a la 206 de la mencionada edición. No vamos a seguir al pie de la letra el autor, sino que tan sólo vamos a fijarnos en algunos de sus criterios, pues no están pensados para el caso específico del ballet. Los términos que utilizamos en el sentido en el que los usa el ensayista son: canon, función, valor y objeto.

¹⁸ Expresiones como esta son utilizadas por Elias Norbert en su libro, *La sociedad cortesana* (Fondo de Cultura Económica, 1993), en el que muestra cómo la etiqueta es una consecuencia indispensable para entender las relaciones sociales en la Corte. Actualmente, no existe ningún estudio sistemático que afronte la relación entre la etiqueta y el ballet desde los modales de la Corte, a pesar de ser un tema habitualmente señalado por los expertos en danza.

¹⁹ Prueba de ello es que la geometría escénica también estaba pensada para posicionar a Luis XIV en una visión superior al del resto de miembros de la Corte, haciendo que ocupase el espacio privilegiado de la escena. De entre los numerosos argumentos de ballet que se conservan (similares al actual “programa de mano” que se entrega al comienzo de cada representación), cabe destacar los de Isaac de Benserade, el libretista oficial de Luis XIV. Entre ellos, es especialmente relevante el “Ballet royale de la nuit”, en el que Luis XIV aparece representando al Rey Sol, el apodo con el que se le llamó durante el esplendor de su reinado. Ver Benserade, I., *Ballet de la Nuit*, París, R. Ballard, 1653. Digitalizado en Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30085098s>. [Consultado 19/11/2016]

con el objetivo de mantenerse intactos y de traspasar a las generaciones venideras el correcto modo de usar la etiqueta, donde criterios como el “gusto” o la “gracia” no pueden separarse de la técnica pura.

Por todo ello, puede decirse que la codificación del ballet hace las veces de *canon* artístico, por lo que el objetivo de las pautas programadas es también hacer las veces de código o modelo. Este canon se presenta como un conjunto de reglas que se despliegan al danzar, tal y como sucede con las palabras contenidas en los libros que sólo se actualizan cuando alguien las lee. Por eso, para poder leer ese lenguaje no sólo es necesario conocer el contenido de la técnica (el alfabeto), sino también el significado al que ésta alude (la semántica). Las normas corporales del bailarín reflejan los hábitos de la Corte. El objetivo de la técnica del ballet es crear *objetos* artísticos, pero –a diferencia de otras artes como la pintura, donde el objeto artístico producido es palpable– el resultado del trabajo del bailarín es efímero: los sistemas de notación europeos tienen la intención de convertir a la escritura en la mejor amiga de la memoria y, por eso, se afanan por atrapar el movimiento. No obstante, la matematización del movimiento no es un fin en sí mismo en el ballet, sino que el orden y la medida son solo un *medio* integrado en un sistema de referencias que lo sobrepasa. Lo esencial es que tiene un *plus*, esa referencia externa a la que aluden las obras de arte y que, según Kant, dio origen a la estética. Se trata de la Belleza que hace que las reglas del arte, aunque presentes, pasen a ocupar un segundo plano.

En la gimnasia, el uso de la técnica matemática es radicalmente distinto al del ballet. En el deporte, la técnica hace las veces de norma limitativa, convirtiéndose en una regla con carácter instrumental cuyo objetivo fundamental es señalar los límites de lo que puede y no puede hacerse. A diferencia del ballet, las acciones de un gimnasta no producen objetos artísticos, sino *valores*: lo esencial es que ese canon sea *eficaz* a la hora de producir resultados, no que produzca belleza. Así, hay muchos límites que la gimnasia se permite sobrepasar y que son impensables desde la lógica del ballet; es el caso de la rapidez (no seguir el ritmo musical para mostrar mayores proezas técnicas) o la elasticidad (la norma del canon que dictamina proyectar proporción en el espacio impide a los bailarines demostrar mayor flexibilidad de la que poseen). Para un deportista, la mejor opción será siempre aquella que le permita obtener un resultado ganancial y no la producción de un objeto bello. Por lo tanto, el deportista produce *funciones*. Ahora bien, no se trata de que el deporte no produzca belleza, sino de que ésta no es el objetivo último para el que se pone en juego el dispositivo técnico. Un gimnasta tiene que repetir una pauta fija con el principal objetivo de ganar una competición: un artista la repite para crear objetos bellos.

El ballet, puesto que es un arte, incluso cuando solo se refiere a su aspecto técnico, está revestido por un constante plus de significado que lo envuelve en realidades cualitativas: es el caso de los aspectos narrativos (los grandes ballets de repertorio que cuentan una historia)²⁰, de la conjunción armónica entre música y danza, o de la representación veraz de los ideales estéticos de las corrientes artísticas (la proporción corpórea en el Renacimiento, o lo inmaterial e eidético en la figura de la bailarina del Romanticismo, por ejemplo). No obstante, los deportes que se valen de la técnica del ballet para mejorar la gama de movimientos corporales son también un espectáculo y, en este sentido, participan de la lógica de la re-presentación. Este es el motivo por el que, en plena sociedad del *leisure*, el

²⁰ Ver Balanchine, G., *101 argumentos de grandes ballets: argumentos escena por escena de los ballets más populares antiguos y modernos*, Madrid, Alianza, 1988. George Balanchine fue el fundador y director del prestigioso New York City Ballet.

espectador puede gozar de las proezas técnicas de un bailarín o de una gimnasta en aparente igualdad de condiciones.

Bibliografía

- BALANCHINE, G., *101 argumentos de grandes ballets: argumentos escena por escena de los ballets más populares antiguos y modernos*, Madrid, Alianza, 1988.
- BENSERADE, I., *Ballet de la Nuit*, París, R. Ballard, 1653.
- BROZAS POLO, M., *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*, Universidad de León, León, 2004.
- CORDEY, J., “L’Academie Royale de Danse (1661-1778)”, *Extrait du Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, [s/n], 1953, pp. 177-185.
- FERLOSIO, R., *Las semanas del jardín*, Madrid, Destino, 2003.
- FEUILLET, R.A., *Chorégraphie ou l’art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, [Facsimil] Hildesheim, Nueva York, G. Olms, 1979.
- GUEROULT, M., *Descartes según el orden de las razones*, [Vol. 1], Caracas, Monte Ávila, 1995.
- LA GORCE, J., *L’Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, París, Librairie d’Argences, 1982.
- LEVINSON, A., “Un point d’histoire. Querelle de Chorégraphes (sur Beauchamps)”, *Extr. de prensa*, 20-27 oct. 1924.
- LIFAR, S., *La danza*, Barcelona, Labor, 1968.
- MARION, J.L., *Sobre la ontología gris de Descartes. Ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae*, Madrid, Escolar y Mayo, 2008.
- MENESTRIER, C-F., *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, [facs], Genève, Minkoff reprint, 1985.
- NETT, P., Equestrian ballets of the Baroque period, “MQ”, XIX, 1993.
- NEVILLE, J., (ed) “Pierre Beauchamps and the public theatre”, en *Dance, Spectacle, and the Body Politic*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, pp. 117–135.
- NORBERT, E., *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- NORBERT, E., *La sociedad cortesana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- POUILLAUDE, F., *Le désoruvrement chorégraphique. Étude sur la notion d’oeuvre en danse*, París, Vrin, 2009.
- SOUCHON, H., “Descartes et le Brun: Etude comparée de la notion cartésienne des “signes extérieurs” et de la théorie de l’Expression de Charles Le Brun”, *Les Études philosophiques*, n° 4, octubre-diciembre, 1980, pp. 427-458.
- PEVSNER, N., *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982.
- POWELL, J., Pierre Beauchamps, “Choreographer to Molière’s Troupe de Roy”, *Music & Letters*, vol. 76, n° 2, mayo, 1995, pp. 168–186.
- VV.AA., *Lettres patentes du roy, pour l’établissement de l’Académie royale de danse en la ville de Paris*, París, P. Le Petit, 1663.

VV.AA., “El cuerpo cultivado, gimnastas y deportistas” (escrito por George Vigarello y Richard Holt), pp. 295-309 (Vol. II); “Entrenarse” (Vol. III) pp. 165-197 en *Historia del cuerpo*, Taurus, Barcelona, 2006.