



Cuerpo, Danza, Idea: Desde una realidad cambiante hacia una realidad suprasensible.

Arq. Susana Tambutti (UBA- IUNA)

Resumen

La infravaloración del cuerpo como realidad sensible se debe a su mutabilidad. La danza con sus fundamentos generados en el neoclasicismo dieciochesco, construye una imagen corporal que intenta ser “independiente” del mundo sensible. Según tal concepción, el cuerpo quedó en la danza escindido en dos ámbitos: en uno, es un cuerpo-Idea intentando ascender hacia una realidad suprasensible, inmutable e imperecedera; en otro, es un cuerpo-Sensible luchando contra su realidad cambiante y transitoria. Durante casi dos siglos y medio el cuerpo danzante se debatió entre estos dos ámbitos: fue un cuerpo “in between”.

Palabras clave: impulso mimético, cuerpo-idea, Divina Proporción, racionalismo estético, neoclasicismo.

Abstract

The undervaluation of the body as sensitive reality is due to its mutability. The dance with its foundations in the neoclassical eighteenth generated, building a body image that tries to be "independent" of the sensitive world. According to this conception, the body was split into two areas in the dance one, a body-Idea is trying to climb into a supersensitive reality, immutable and imperishable, otherwise, is a body-Sensitive fighting their transitional and changing reality. For nearly two centuries and a half the dancing body was torn between these two areas as a body "in between".

Keywords: mimetic impulse, body-idea, Divine Proportion, aesthetic rationalism, neoclassicism.

Aunque el término *mimesis* posee una larga tradición y su alcance excede ampliamente el concepto de «imitación» en la danza, por lo general, se lo entendió meramente como tarea imitativa, simplificándolo excesivamente. Dada la dificultad de referirnos de manera directa a una teoría de la *mimesis*, ya que no podríamos dar una definición satisfactoria del término -de por sí problemático- en su referencia a este arte, utilizaremos, la noción de “impulso mimético” para designar la preocupación por la función imitativa que la danza debía cumplir, función que desde la Antigüedad le había sido asignada a las artes y que en la danza aparece explícitamente en la tratadística del siglo XVIII.

Intentaremos examinar dos de las diferentes instancias en las que aparece ese impulso mimético en este arte durante el período neoclasicista, según el objeto al cual esté haciendo referencia. En un caso, el impulso mimético, estaría dirigido a hacer visible un modelo cósmico-armónico fundado en la objetividad de lo bello como entidad meramente metafísica frente a una belleza fenoménica, partiendo de un concepto platónico según el cual existiría una diferencia entre aquellos artistas que sólo saben imitar la apariencia sensible del mundo corpóreo y los que “tratan de hacer valer la Idea en sus obras”¹. En el otro, el impulso mimético estaría dirigido a cómo en este arte se imitan las acciones y caracteres de los hombres.² En el primer caso, el impulso mimético se centraría en el cuerpo y su gramática corporal, es decir, a su médium expresivo. En el segundo, estaría referido a las emociones y acciones que se intentan comunicar y cómo construir un relato verosímil y significativo.

En la primera instancia, cuerpo y médium expresivo comenzaron a definirse según el racionalismo estético y el neoclasicismo del siglo XVIII como apariencias de una eternidad inmóvil, es decir, como medios de aproximación a las Ideas inmutables, por consiguiente, el “impulso mimético” está orientado hacia un referente ausente: el mundo

¹Ana Lía Gabrieloni. ‘Iconografía’.Apuntes sobre las relaciones entre imagen visual e imagen verbal en la operación mimética de la poesis visionaria. agosto 24, 2007
<http://parchedepapa.blogspot.com.ar/2007/08/iconografa.html> (9/8/12)

² Aristóteles. *De Poética*. Trad. Alfredo Llanos. Editorial Leviatan, Buenos Aires, Argentina, 1991. 1447^a.(25).Pp. 20

eidético. En el segundo caso, el “impulso mimético” está dirigido a la imitación de las acciones y emociones de los hombres, el referente es la *praxis* humana.

Dada la extensión de este artículo vamos a detenernos solo en la primera instancia generada a partir de la tratadística del siglo XVIII y de la evolución del concepto platónico de la idea de Belleza.

Según los programas del neoclasicismo, cuerpo y movimiento tuvieron como función conducir hacia la idealidad de un modelo incognoscible, trayendo al mundo fenoménico la potencialidad de la sección áurea mediante la instalación de una geometría eidética, representación de la Divina Proporción, reflejo de las formas ideales y perfectas.

Platón menciona la danza en los libros II y VII de *Las leyes* (655^a ss. Y 812c ss., respectivamente). Allí destaca su carácter mimético y señala que “se deberá escuchar aquella música y danza que desarrolla la moderación y la racionalidad, el orden y la medida; deberá huirse de lo desmedido y desordenado”³ Armonía, ritmo, racionalidad, estructura matemática serían los elementos miméticos, los rasgos comunes entre la música y la danza, que las acercan a las partes más nobles del alma. No es éste un parecido empírico sino que su fundamento es la búsqueda universal de la Belleza.

Sobre esta variable que toma su fuerza del conocimiento racional, de la medida y del cálculo, la danza fue construyendo un modelo corporal, un modo de expresión y una forma de recepción. Si entendemos por técnica mimética no solo la copia ilusoria de los componentes del mundo sensible, sino que incluimos también las referencias al mundo inteligible, la Divina proporción estaría funcionando como modelo del médium expresivo de la danza y de la construcción corporal, colocando a ambos en una noble irrealidad y en un ámbito idealista.

La construcción “moderada y racional”, por un lado, de un cuerpo-idea alejado de todo aspecto sensualista y, por otro lado, de una gramática artificial de movimientos-

³ Valeriano Bozal. *Mimesis, las imágenes y las cosas*. La Balsa de la medusa. Visor. Madrid, España. 1987. Pp. 75.

idea separada de los movimientos cotidianos, tuvo un desarrollo lento y progresivo y su condición de posibilidad estuvo unida al progreso de un virtuosismo riguroso y preciso, necesario para la vehiculización de un significado legitimado por las instituciones dieciochescas y por una sensibilidad colectiva capaz de articular ese significado dentro de su mundo simbólico.

La imitación de las Ideas inmutables encontraba sus antecedentes en las reflexiones sobre el cuerpo humano aportadas por Policleto (siglo V a-C) para quien la belleza y la fuerza rítmica de las figuras radicaban en una correcta proporción. Posteriormente, en el siglo XV, Luca Pacioli (1445-1517), matemático y teólogo, escribió un tratado decisivo sobre la sección áurea, titulado *De divina proportione*, publicado en Venecia, en 1509. Pacioli intentaba explicar, de una manera lógica y científica, el significado de la Divina Proporción, reflejo del misterio de Dios. También Leonardo da Vinci, retomó el concepto de proporción matemática y su relación con el cuerpo, reestableciendo la idea de una belleza regida por las ideas de canon, equilibrio y ritmo, tomando como referencia los textos de Vitruvio quien, en su libro tercero, trataba el origen de las medidas de los templos refiriéndolas al cuerpo humano:

Es imposible que un templo posea una correcta disposición si carece de simetría y de proporción, como sucede con los miembros o partes del cuerpo de un hombre bien formado [...] Por tanto, si la naturaleza ha formado el cuerpo humano de modo que sus miembros guardan una exacta proporción respecto a todo el cuerpo, los antiguos fijaron también esta relación en la realización completa de sus obras, donde cada una de sus partes guarda una exacta y puntual proporción respecto a la forma total de su obra⁴

El *Hombre de Vitruvio* (1490), famosa representación realizada por Leonardo, también conocida como el *Canon de las proporciones humanas*, consistía en el dibujo de una figura masculina desnuda en dos posiciones sobreimpresas de brazos y piernas, inscrita en un círculo y un cuadrado. La relación entre el lado del cuadrado y el radio del círculo era la *sección áurea* o divina proporción. En el Renacimiento los artistas veían en esos conceptos la encarnación de la lógica divina.

⁴ Vitruvii :36

De este modo, se fue conformando un arquetipo de belleza corporal con pretensiones de universalidad. El grado de belleza de los cuerpos danzantes dentro de los programas artísticos del neoclasicismo depende de su distancia o cercanía respecto de ese canon normativo que fija de antemano las reglas de perfección a seguir. En consecuencia, la figura del bailarín estuvo determinada por ese régimen de proporciones que establecía una relación fija no solo entre las partes del cuerpo entre sí sino que esto se hizo extensivo a las relaciones entre cuerpo y movimiento.

Este modelo de belleza-atemporal, imperecedera y neutral se fue perfeccionando con contribuciones posteriores, gracias a las nuevas posibilidades aportadas por el entrenamiento. Solo con un gran dominio técnico podían alcanzarse atributos como la serenidad, el sosiego, la calma interior y la estabilidad de ánimo, condiciones necesarias para que el cuerpo encarnara la belleza que lo acercaba a la Idea, irradiando perfección y grandiosidad. El ocultamiento del esfuerzo producido por un despliegue físico cada vez más exigente fue una tarea que demandó varios siglos y solo podía lograrse con un gran dominio y disciplina corporal.

La imitación, aunque imperfecta, de las Ideas inmutables exigía una imagen sin falla, perfectamente acabada y delimitada. El cuerpo era un espejo que reflejaba las leyes eternas del cosmos y, como el agua en la que Narciso se observaba, debía permanecer límpido, sosegado y calmo, para que pudiera cumplirse aquello que Winckelmann, al describir la belleza instalada por los griegos en relación al cuerpo joven:

Los gimnasios [...] eran verdaderas escuelas de belleza. Allí contemplaban los artistas el desarrollo de las formas [...], tenían siempre presente la belleza de las formas, y ésta les era familiar. [...] la belleza va perfectamente asociada a la juventud. Por eso el esfuerzo más sublime del arte es la expresión de las formas de la edad bella por excelencia.⁵

Tal como aquí se señala, la condición de posibilidad para alcanzar la belleza era no solo la posesión de un cuerpo joven sino además el ocultamiento de su vida íntima y de toda expresión emocional. De aquí en más, los cuerpos bellos estuvieron unidos a la

⁵ J.J. Winckelmann. Trad. Manuel Tamayo Benito. *Historia del Arte y de la Antigüedad*. Ediciones Folio. S.A. Barcelona, España. 2000. Pp. 129.

idea de juventud y perfección y, como en el modelo de los apolos ofrecido por los antiguos, debían parecer tan inmortales como las figuras de los dioses griegos.⁶

En esta búsqueda universal de la Belleza, la danza debía favorecer la ascesis a las ideas inmutables, por consiguiente, era condición necesaria establecer un *distanciamiento* que obligue a no obstaculizar la sublimación de los instintos naturales: era necesario no detenerse en la particularidad de los cuerpos, sino en el común denominador de la belleza.

En efecto, éste es precisamente el camino correcto para dirigirse a las cuestiones elativas al amor o ser conducido por otro: con la mirada puesta en aquella belleza, empezar por las cosas bellas de este mundo y, sirviéndose de ellas a modo de escalones, ir ascendiendo continuamente, de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos, y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y a partir de los conocimientos acabar en aquél que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca por fin lo que es la belleza en sí.⁷

El cuerpo danzante también es sujeto de este proceso imposible de “ascenso” desde su realidad cambiante a una “realidad suprasensible”, transformándose solo en una imagen guía de la cual pudiera decirse lo mismo que había dicho Winckelmann de la Venus del Campidoglio: “hasta en los pies brilla la belleza, pues no tienen señal de haber sentido peso ni fatiga alguna.”⁸

La condición de posibilidad para que el cuerpo pudiera acceder a esa auténtica realidad conformada por el Mundo Inteligible debía eliminarse aquellos movimientos asociados a algún tipo de narrativa o emocionalidad. Esta gramática corporal regida por leyes propias y determinada por formas estructuradas también según la “Divina Proporción”, establecía un orden en el que todos los movimientos estaban relacionados funcionalmente, según un riguroso equilibrio y una inexorable armonía. Este

⁶ (Seligmann-Silva, 2007).

⁷ Platón. *El banquete*. Trad. Fernando García Romero. Editorial Alianza. Buenos Aires, Argentina, 993. 211c. Pp. 97-8

⁸ cit. en Bozal 1987:157.

vocabulario basado en el número y la medida terminaba de eliminar la corporeidad, idealizando su forma de expresión.

La condición de posibilidad de existencia de un cuerpo-idea tal, inventado a partir de principios inteligibles acercaba este arte a las artes liberales las cuales comprendían la aritmética, la geometría y la música, artes afines a esta danza concebida desde el intelecto.

Cuerpo y movimiento señalaban así hacia una referencialidad “en ausencia” por ser expresión de la íntima racionalidad de la naturaleza, de un mundo que se mueve según leyes matemáticas, racionalmente ordenado. La artificialidad de la gramática de movimientos regida por un pensamiento analítico sostenido tanto por el racionalismo estético como por el neoclasicismo, fijó los límites de cada diseño, en función de facilitar su reconocimiento y su lectura. En consecuencia, esta gramática estaba muy lejos de ser arbitraria. Lincoln Kirstein (1907-1996), co-fundador y director del New York City Ballet, afirmaba:

El vocabulario del ballet [...] depende de un control muscular y nervioso que ha llevado cuatro siglos de búsqueda en una lógica que combina la anatomía, la geometría y el contrapunto musical [...] La raíz del entrenamiento del ballet según las cinco posiciones de pies establecidas aproximadamente trescientos años atrás no es arbitraria [...]⁹

Las cinco posiciones fundamentales que forman la base de todos los movimientos de las piernas y brazos, fueron numeradas según su complejidad en primera posición, segunda, tercera, cuarta y quinta. A la determinación de las posiciones de brazos y piernas, se agregó la codificación de las posiciones del cuerpo, regidas por los ejes ortogonales o diagonales. Cada una de estas posiciones está absolutamente especificada y tiene un nombre definido, ninguna de ellas tiene un significado en particular y, sobre estas formas apriorísticas, se construyó toda la arquitectura la danza.

⁹ Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.). *What is dance?* Oxford: Oxford University Press, 1983: Pp. 241

De este modo, la racionalidad que se manifestaba en la búsqueda de la Divina Proporción haciéndola visible en la representación del cuerpo y del vocabulario de movimiento no estaba dirigida a copiar “cosas particulares”, sino que intentaba reflejar la estructura profunda del mundo como una visión armoniosa y la identidad entre forma y belleza, pronunciada desde la esfera del entendimiento. El cuerpo quedaba así transformado en un soporte neutral que intentaba introducir la menor cantidad de alteraciones en aquello que pretendía reflejar como el agua límpida en la que Narciso se observaba.

En el siglo XX, este vocabulario apriorístico fue re-significado por las teorías formalistas revalorizando el médium específico desde su función absolutamente artística independientemente de cualquier otra finalidad, incluso filosófica, constituyéndose en una forma autónoma de representación. Este cambio en los programas artísticos exigía fundamentar la gramática corporal en nociones diferentes de las idealistas, rescatando la especificidad del lenguaje, liberando de toda función heterónoma.

Los mismos movimientos que antes podrían ser considerados como apariencia de una representación del mundo eidético fueron desligados de toda subordinación, su finalidad no era otra que una contemplación “desinteresada”. El cuerpo danzante que nos remitía a un mundo eidético se alejaba así de cualquier aventura metafísica en la medida en que el médium expresivo adquirió como característica principal ser un lenguaje visual autónomo configurado con elementos no-predicativos y no-designativos, dotado de sus propias significaciones, constituido por signos independientes de cualquier referente o alusión al mundo de lo real.