

## **El discurso del Rey Sol o la “administración” de la danza.**

María Carolina Marschoff

Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES) Fahce - UNLP  
Colaboradora.

caromarschoff@gmail.com

### **Resumen.**

Partiendo de pensar la danza desde el concepto de prácticas corporales, nos propusimos investigarla fuera del lugar que ocupa dentro del arte, terreno del que fue apropiándose hacia fines de la Antigüedad y desde donde se afianzó lentamente pero en forma ininterrumpida, transformándose en símbolo de elitismo, poder y belleza. Es nuestro interés rescatar mediante este trabajo de investigación, y a partir de un suceso en particular, las características que la suponen como práctica corporal y cuáles son sus discursos ¿Qué es la danza? Una pregunta que encierra numerosos caminos hacia una o varias respuestas en cuanto a su pertenencia.

### **Palabras clave**

Cuerpo - Discurso - Institucionalización - Naturaleza - Técnica

A partir de la lectura y análisis de diversos textos, así como de programas y planes de estudio de instituciones oficiales dedicadas a la enseñanza de la danza, arribamos a uno que nos interesó, no únicamente por lo que produjo dentro de la práctica en un momento en particular, y que supuso un quiebre definitivo separándola, podríamos decir en dos categorías<sup>1</sup>, sino también por el hecho de que uno de sus apartados se titula “Discurso Académico”, siendo este un alegato de lo que “la danza debe ser” y del cual encontramos aún hoy en día dentro de ella, principios o conceptos heredados. El texto del cual hablamos se titula “Lettres Patentes du Roi pour L’Etablissement de l’Academie Royale de Danse” y fue la Cédula Real que Luis XIV rey de Francia, publicó fundamentando las cuestiones por las cuales era necesario crear una Real Academia de Danzas, así como exponiendo los puntos a seguir a partir de esta fundación, con respecto a cualquier actividad que tuviera que ver con la práctica. Especialmente en todo lo referido a su enseñanza. Este suceso se desarrolló en el año 1661, mismo año en el que el monarca comienza con su reinado absolutista<sup>2</sup>, y presentaremos a continuación para su análisis tres pasajes que seleccionamos del mencionado texto, atendiendo a conceptos que nos empujan a discutir sobre la danza considerada como una práctica corporal más allá de su alcance como hecho artístico y a la aparición, posiblemente por primera vez en un escrito sobre danza, de la palabra *discurso* cuyo concepto, en tanto dispositivo, la demostraría como tal atendiendo a la siguiente teoría:

“El poder es algo que funciona a través del discurso [...] es, él mismo, un elemento en un dispositivo estratégico de relaciones de poder [...] el discurso puede funcionar como programa en una institución, como elemento para justificar u ocultar una práctica o puede ofrecerle un campo nuevo de racionalidad a esta práctica, como una interpretación a posteriori” (Castro, 2011:111 y 114).

---

<sup>1</sup>“...a mediados del siglo XVII se consumó la separación de lo que podríamos llamar danza “culta” de la danza “popular”... En 1661, por el decreto de Luis XIV expresado en las “Lettres Patentes du Roy pour l’établissement de l’Academie Royale de Danse”, se fundaba la Academia Real de la Danza, institución que tuteló la danza estableciendo la teoría artística del neoclasicismo como modelo único y ejemplar. (Tambutti, 2008:12 y 15)

<sup>2</sup>Si bien Luis XIV heredó el trono a los 5 años, a la muerte de su padre, fue en 1661 que consiguió el poder absoluto de su reino luego de la muerte del Cardenal Mazarino, quien fuera su tutor y el encargado de los asuntos de estado hasta la mayoría de edad del rey.

Para comenzar con nuestra selección tomamos el primer párrafo que elegimos, y que se encuentra en el cuerpo introductorio de la Cédula Real:

“Aunque el arte de la danza siempre ha sido reconocido como uno de los más honestos y necesarios para formar el cuerpo, y darle las primeras y más naturales disposiciones para todo tipo de ejercicios, y entre ellos a los de las armas; y por lo tanto una de las más ventajosas y más útiles a nuestra Nobleza, y a otros que tienen el honor de acercarse, no solo en tiempos de guerra en nuestra armada, sino incluso en tiempos de paz en el entretenimiento de nuestros ballets: sin embargo fue, durante los trastornos y confusión de las guerras pasadas, que se introdujeron en dicho Arte, como en todas las otras, un gran número de abusos capaces de llevar a la ruina irreparable, que varias personas por ignorancia e incompetencia que han estado en este Arte de la Danza, han interferido en mostrarla públicamente; asegurando que hay motivos para sorprenderse del pequeño número de los que son capaces de enseñar lo pueden por su estudio y su aplicación si tanto tiempo se resistió a los defectos esenciales del número infinito de ignorantes que tienen la tarea de desfigurar y corromper en su persona a la mayoría de la gente de calidad”

Si bien la reconoce de inmediato como un arte, producto de una transformación que sufriera la práctica a partir de la Antigüedad<sup>3</sup>, la ubica a su vez como una práctica gímnica alejada del hecho artístico, al reconocerla como formadora del cuerpo para todo tipo de ejercicios, incluidos los de “las armas”. Esta aclaración no será menor si tomamos en cuenta la denominación que le adjudican de “arte” en tanto divertimento en tiempos de paz, aunque luego esta preparación física, que no es otra cosa que gimnasia, es decir, una serie de ejercicios sistemáticos e intencionales con el fin de preparar al cuerpo que va a bailar se transforme, por ejemplo, en “batallas”. Igualmente, aun en su reconocimiento como disciplina artística, esta no deja de ser práctica comprendiéndola como acción racional y con un orden determinado en donde los saberes y el poder, como un acto del individuo que lo recibe así como lo aplica, circulan. Volviendo

---

<sup>3</sup> En el Imperio, la danza pasó a ser de interés general, formando parte de celebraciones, procesiones, festivales romanos, espectáculos circenses y banquetes, y evolucionando hacia una danza mucho más libertina y espectacular”. // “Los espectáculos pasarán a regirse por la estética y la belleza. La danza se convertirá poco a poco en arte”. (Alemany Lázaro, 2009:39 y 47.)

al texto que aquí exponemos, se mantiene una dicotomía constante en el “como” y “para que” de la danza. Los siguientes párrafos que completan nuestra selección inicial, se encuentran precisamente en el fragmento del “Discurso Académico” y enuncian sobre la danza:

“Francia la ha reconocido desde hace mucho tiempo como el principio necesario de todos los ejercicios bellos; es ella quien corrige los defectos naturales del cuerpo y cambia los malos hábitos; es ella quien le da ese aire sencillo y esa gracia que difunden tanto placer en todas sus acciones, es ella quien enseña a quienes la cultivan, el arte de entrar agradablemente en las compañías, y de ganar la primera y pronta aprobación que es a veces su fortuna y siempre la alegría de los espectadores; es ella la que dice como solucionar decentemente y sin desorden, los lugares más embarazosos; es ella la que facilita el ejercicio de montar un caballo y del quehacer de las armas; es ella la que los hace propios a servir al Príncipe en las batallas, y a complacerlo en las diversiones”.

Para continuar llegando al fin del fragmento al que nos referimos, con este otro:

“Que si hace falta hablar de las cualidades necesarias de las personas que danzan y de aquellas que ejecutan el violín, no será difícil demostrar que los bailarines tienen la ventaja, porque tienen los beneficios del cuerpo y se sabe que una formación feliz y agradable es casi siempre una marca de la bondad del alma, debiendo ser naturalmente hábiles y disponibles, deben tener el cuerpo y la mente flexibles, y no pueden entrar entre las previstas sin tener o sin contratar tintes de honestidad y de cortesía, que implican casi siempre un nacimiento virtuoso o al menos una buena educación”.

Ante lo expuesto, se afirma que se piensa al cuerpo del bailarín como una naturaleza. Un cuerpo dado, con todas las características necesarias para recibir, mediante una enseñanza específica, los modos o maneras de cómo realizar dicha práctica. Características consideradas indispensables para tal fin y que por supuesto se darían en ciertos cuerpos en particular, individualizándolos a partir de estas como “aptos”, y que se perfeccionarán por medio de esa enseñanza. Por lo tanto, tenemos en el cuerpo un material concreto desde donde la danza volcará las formas de hacer, decir y pensar a

partir de las acciones de este, en tanto materia necesaria para poder desarrollarse como práctica corporal. Sin embargo, y a pesar del mecanicismo que se le impone desde una técnica específicamente creada, y en el cual a simple vista no entrarían otras variables, hay que destacar que conforme a la selección que de estos cuerpos habrá, entran en juego las cuestiones psicológicas del sujeto que aprende dentro de un marco social determinado. Podemos encontrar referencias claras de estas ideas en los párrafos de la cédula, donde describen las condiciones que deben tener los bailarines: “*mentes flexibles*” ó “*bondad del alma*”, “*nacimiento virtuoso*” ó “*buena educación*”, condiciones que deberán ser sumadas a todas las virtudes corporales requeridas y de las cuales, algo se sigue vislumbrando en la actualidad, transmitido por los principios y modos de enseñanza que prevalecen en planes de estudios y programas vigentes, por supuesto bajo otros términos. Desde otra perspectiva, si tomamos a la psicología dentro del concepto que Castro nos trae de Foucault, como,

“[...] una forma cultural que se inscribe en toda una serie de fenómenos que la cultura occidental a conocido desde hace bastante tiempo [...]”. (Castro, 2011:326)

podríamos relacionarla al acontecimiento que causó la institucionalización de la danza, y por ende a las reglas o mandatos que se suscitaron a partir del discurso que estableció. La práctica transmitida de ahí en adelante a partir de parámetros que la redefinirán y con ellos sus modos de transmitirla, y la elección de a quienes, amén de generar el quiebre en la dos categorías anteriormente citadas y que previamente no existían, no al menos en forma oficial. En otras palabras la cuestión técnica finalmente definida con un propósito, aunque relacionada con el binomio “cuerpo y alma”, y el modelo corporal elegido. Es claro que, a continuación de la aparición de este primer discurso que confluyó en la academización, codificación y determinación estética, la danza se vio atravesada por una cuestión política la cual la constituyó como “única”, al punto de encontrar vestigios de ello en los actuales planes de estudio y programas oficiales de instituciones dedicadas a su enseñanza donde se utiliza este modelo, fundamentado en el modelo neoclasicista del arte, surgido dentro del movimiento conocido como la

“Ilustración” y donde la estética de las expresiones artísticas del mismo se nombraban de ese modo, aduciendo a su vuelta a los cánones estéticos de la Grecia Clásica, y que se sigue notando como denominador común a todos los géneros de la práctica que pretendan ser tomados desde una categoría espectacular. A partir de, y como vimos anteriormente, el quiebre sucedido luego de la instauración de este reglamento, la lucha entre lo que se estableció como danza popular y la danza “cultura” es un claro ejemplo de la puja por un poder que pasó de manos del pueblo, con una fuerte connotación ritual o un sentido mágico/religioso, a manos de la monarquía gobernante que se esforzó en borrar cualquier vestigio de esa característica para transformarla en arte y en práctica necesaria para el buen desenvolvimiento de quienes cumplieran con las características necesarias según lo dictaminado. Con ello distribuyó este poder de manera específica dentro de un sector de la sociedad con el fin de controlar al resto. Vemos aquí el costado biopolítico que la danza tomó a partir de este decreto; no solo se volcaban las ideas que se tenían sobre ella, sino que se ejerció un control exhaustivo, por parte de quienes dirigían dicha Academia, sobre la población tomada como el cuerpo de la especie. De quienes danzaran, de cómo danzar, de cuando danzar, de donde danzar. Todo ello acuñado a partir de una férrea disciplina que lograría la corrección de las imperfecciones “naturales”, cuestión que la danza popular no abordaba, al menos desde esa perspectiva. La técnica creada para tal fin, que tuviera su origen a partir de la institución de la mencionada Academia, fue la técnica que conocemos como “académica” y que prevaleció con el correr del tiempo. Disciplinar los cuerpos bajo un orden estricto, formarlos a cierto antojo, convertirlos en la idea que Foucault describe como “cuerpos dóciles” y que bien explica Tambutti al detallar los principios en los que se basó dicha técnica:

“Esta vinculación con un orden geométrico respondía al afán no solo de someter el cuerpo a las normas neoclásicas sino también al “soberbio placer de forzar a la naturaleza”, como dijera Saint Simon a propósito de los jardines de Versalles, o como en 1750, afirmara el bailarín y coreógrafo francés, maître de ballet, Jean-Georges Noverre: “El conocer algunos elementos de geometría no podrá ser sino ventajoso; ésta pondrá claridad en las figuras, justeza en la combinación y precisión en las formas” (2011:5)

Entonces tomando como idea principal el que la danza considere al cuerpo como “naturaleza”, a la que luego transformará a una imagen y semejanza prefijadas y artificiales, nos lleva a la posibilidad de analizarla bajo las situaciones de control sobre lo considerado como “entidad biológica”<sup>4</sup>, refiriéndose al cuerpo dentro de la cultura moderna, en donde lo que importa es lo biológico (el individuo como “máquina de producción”), lo orgánico y lo corporal. Lo dado, lo que deberán “traer” los bailarines que Luis XIV define en su cédula, para acceder a la práctica. Asimismo, vuelca en esa determinación, la acción que también Foucault señala como bio-poder, al utilizar determinada técnica para disciplinar a los cuerpos y ejercer un control sobre estos, ya no como cuerpos individuales sino como cuerpo de la población, es decir el cuerpo de la especie. Según Castro, Foucault considera que el biopoder puede formarse a partir de las siguientes teorías y lo sitúa más cercano a la última, es decir a las cuestiones de mecanismos y técnicas:

“[...] las teorías del derecho, de la teoría política (los juristas del siglo XVII y del XVIII han planteado la cuestión del derecho de vida y de muerte, la relación entre la preservación de la vida, el contrato que da origen a la sociedad y a la soberanía) o en el nivel de los mecanismos, de las técnicas y de las tecnologías del poder” (Castro, 2011:55)

La Cédula, como puede verse a nuestro criterio, expone los dos conceptos Foucaultianos; bio-política como control de los cuerpos en cuanto población, y cuerpo adiestrable, disciplina aplicada con una técnica específica, bajo la institucionalización de un modelo corporal determinado que será “dotado por la naturaleza” y perfeccionado mediante dicha técnica. Resultando el bio-poder como control de la población a través de los cuerpos disciplinados. Se controla a los cuerpos, de quienes son “aptos” y a partir de ello también de quienes no lo son, y aquí aparece la negación de la práctica por omisión, para controlar al cuerpo de la población toda, disciplinándolos a través de la aplicación de la técnica académica en este caso. Y determina el modelo corporal aceptado, así como la clase o categoría de danza a mostrar. Y es este discurso, que se estableciera en el siglo XVII el que vemos, en gran parte, dentro de la

---

<sup>4</sup> En “Biopolítica”. (Castro, 2004)

enseñanza de la danza hoy y que los cambios que la práctica sufriera, no lograron modificarlo en su totalidad, transmitiendo actualmente estos principios que fueron declarados hace casi cuatro siglos, con la rigurosidad que se exigiera en ese inicio.



## **Bibliografía**

*“Lettres Patentes du Roy, pour l’établissement de l’Academie Royale de Danse”*. Bibliotheque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr>

Alemaný Lázaro, M. J., (2009), *“Historia de la danza desde sus orígenes hasta el siglo XIX”*. Piles Editorial. Valencia España.

Castro, E., (2004), *“El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores”*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Castro, E., (2011), *“Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores”*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Tambutti, S.,(2009), *“Teoría General de la danza”*, inédito, Buenos Aires.

Tambutti, S., (2011), *“Una aproximación al problema de la técnica en la danza. Entre la tecnofilia y la tecnofobia”*, ponencia presentada en el 9º Congreso Argentino y 4º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata: UNLP.

Tambutti, S., (2008), *“Itinerarios teóricos de la danza”*, Aisthesis nº 43. pp. 11-26, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.