



Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de *Las Cartas sobre la danza y el ballet* de Jean-Georges Noverre

Juan Ignacio Vallejos*

Recibido: 31 de octubre de 2014 / Aceptado: 14 de octubre de 2015

Resumen. Este artículo se propone estudiar los usos del libro, en especial de las *Lettres sur la danse et sur les ballets* de Jean-Georges Noverre, en el marco de la emergencia del ballet pantomima en la segunda mitad del siglo XVIII. El discurso de Noverre está directamente asociado a un proyecto de revalorización del arte de la danza. En este sentido, el objeto libro no constituye únicamente un soporte del nuevo discurso estético sino una herramienta con múltiples utilidades. La misma busca, al mismo tiempo, modificar la mirada del público sobre la escena, legitimar el éxito del nuevo género teatral y valorizar el oficio de maestro de ballet.

Palabras clave: Ballet Pantomima, Ilustración, Historia del Libro, Historia de la danza, Jean-Georges Noverre.

[en] The Uses of Print and Writing in Eighteenth Century European Ballet: the Case of *The Letters on Dancing and Ballets* by Jean-Georges Noverre

Abstract. This article aims to study the uses of print, especially the *Letters on Dancing and Ballets* by Jean-Georges Noverre, throughout the emergence of pantomime ballet in the late eighteenth century. Noverre's discourse is directly associated with a project to revitalize the art of dance. In this sense, books as an object are not only a support for the new aesthetic discourse, but a tool with multiple uses. It simultaneously seeks to modify the spectator's view of the scene, legitimize the success of the new theatrical genre and value the ballet master profession.

Keywords: Pantomime Ballet; Enlightenment; History of Books; Dance history; Jean-Georges Noverre.

Sumario. 1. El caso Noverre. 2. Noverre en Stuttgart. 3. El bailarín filósofo. 4. El relato de la decadencia. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Vallejos, J. I. (2016), Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de *Las Cartas sobre la danza y el ballet* de Jean-Georges Noverre, en *Cuadernos de Historia Moderna* 41(1), 129-146.

* Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
jvallejos@unsam.edu.ar

1. El caso Noverre

Durante la segunda mitad del siglo XVIII gana popularidad en los teatros europeos un nuevo género de ballet conocido como ballet pantomima o ballet de acción¹. A grandes rasgos el nuevo espectáculo se caracteriza por la presencia de una técnica expresiva ligada a la práctica de la pantomima que se fusiona con la técnica dancística de la *belle danse* desarrollada a partir de la creación de la *Académie Royale de Danse* de París en 1662². A diferencia de la *ópera-ballet* o de la *comedia-ballet*, en el nuevo género el contenido narrativo es expresado exclusivamente a través de los movimientos del cuerpo y la gestualidad del rostro, sin recurrir a las palabras. El ballet pantomima resulta determinante para el desarrollo de la danza teatral en occidente y es considerado como el antecedente directo del ballet romántico del siglo XIX. Un actor central en el desarrollo de este nuevo estilo es el maestro de ballet francés, Jean-Georges Noverre, considerado por muchos historiadores como el padre de la danza moderna³. En este sentido, la publicación de su obra *Lettres sur la danse et sur les ballets*⁴ [*Cartas sobre la danza y los ballets*] en Lyon, en 1760, representa un acontecimiento fundamental ya que allí el autor resume de una manera lúcida los principios poéticos y filosóficos del nuevo género.

Debido a la gran trascendencia que ha tenido este libro varios historiadores han interpretado la reforma en las prácticas de la danza teatral asociadas al ballet pantomima como la obra exclusiva de Jean-Georges Noverre⁵. De hecho, se trata de una interpretación que el mismo maestro sugiere reiteradamente en sus escritos. En su carta a Voltaire del 1^{ro} de septiembre de 1763 – a través de la cual le pide permiso para componer un ballet sobre el tema de *La Henriade* – el maestro francés expone su trabajo de experimentación coreográfica de la siguiente manera:

Depuis plus de six années je me suis attaché à donner une nouvelle forme à la danse, j'ai senti qu'il était possible de faire des poèmes en ballet: j'ai abandonné les figures symétriques ; j'ai associé aux mouvements mécaniques des pieds et des bras les mouvements de l'âme et les caractères variés et expressifs de la physiologie ; j'ai proscrit les masques, et me suis voué à un costume plus vrai et plus exact. J'ai fait revivre l'art de la pantomime, si célèbre sous le règne d'Auguste ; et la nature que j'ai prise pour guide et pour modèle, m'a fourni les moyens de faire parler la danse, de lui faire peindre toutes les passions et de la placer au rang des arts imitateurs [Desde hace más de seis años me he abocado a dar una nueva forma a la danza, he sentido que era posible realizar poemas en ballet: he abandonado las figuras simétricas, he asociado a los movimientos mecánicos de los pies y de los brazos, los movimientos del alma y los caracteres variados y expresivos de la fisio-

¹ En este artículo los términos “ballet pantomima” y “ballet de acción” son considerados sinónimos ya que, más allá de las diferencias terminológicas, ambos hacen referencia a una misma corriente teatral y a un mismo proyecto estético.

² Las características de esta fusión han sido estudiadas en el artículo VALLEJOS, J. I.: “La técnica de las pasiones del Ballet-Pantomima”, *Cuadernos Dieciochistas*, 15 (2014), 297-320.

³ LYNHAM, D.: *Le Chevalier Noverre, father of modern ballet*, London, Sylvan Press, 1950.

⁴ NOVERRE, J.-G.: *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, A. Delaroche, 1760.

⁵ CHAZIN-BENNAUM, J.: “Jean-Georges Noverre: dance and reform”, en KANT, M. (ed.): *The Cambridge Companion to Ballet*, New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 87-97; PAPPACENA, F.: “Noverre's Reform in the European Cultural Panorama of the mid-Settecento” en NOVERRE, J.-G.: *Lettres sur la danse, sur les Ballets et les Arts (1803)*, Lucca, Lim Editrice, 2012, pp. 10-55.

nomía, he prohibido las máscaras, y me he abocado a la utilización de un vestuario más verosímil y más exacto. He hecho revivir el arte de la pantomima, célebre bajo el reinado de Augusto, y la naturaleza que he tomado como guía y como modelo, me ha provisto los medios para hacer hablar a la danza, para hacerle pintar todas las pasiones y para ubicarla en el rango de las artes de imitación]⁶.

La carta es publicada por el mismo Noverre en las primeras páginas de su libro *Lettres sur les arts imitateurs en générale et sur la danse en particulier* [*Cartas sobre las artes imitativas en general y sobre la danza en particular*] de 1807. Como puede observarse en la cita, la utilización de la primera persona le permite al autor presentarse frente a Voltaire como el principal protagonista de la reforma encarnada por el ballet pantomima. Noverre lleva este argumento aún más lejos cuando, en el prefacio de una nueva edición de sus *Lettres*, en 1783, veinte años después de haber enviado su carta a Voltaire, narra una suerte de pequeña historia del ballet pantomima. En ese texto afirma: “lorsque je fis imprimer en 1760 les *Lettres sur la Danse*, je n’avois osé me flatter ni du succès qu’elles eurent, ni de la révolution heureuse qu’elles opérèrent dans tous les spectacles de l’Europe [cuando hice imprimir en 1760 las *Cartas sobre la danza*, no me atreví a imaginar el éxito que obtuvieron, ni la feliz revolución que han llevado a cabo en todos los espectáculos de Europa]⁷”. El autor comienza enunciando allí como una evidencia el éxito de su obra como propulsora de una drástica modificación de las prácticas teatrales de danza a nivel europeo. Luego, señala las dificultades a las que supuestamente tuvo que hacer frente a causa de sus ideas innovadoras al afirmar: “On cria à l’anathème; on me regarda comme un homme d’autant plus dangereux, que j’attaquais les anciennes rubriques du Théâtre [Me han maldecido, me han observado como a un hombre peligroso capaz de atacar las antiguas reglas del Teatro]⁸”. Sin embargo, según su relato, sus ideas comenzaban poco a poco a ser aceptadas de manera silenciosa ya que “en criant que j’avais tort, on agissait comme si j’avais raison ; on s’approchait de moi lentement, on faisait insensiblement des réformes [gritando que estaba equivocado, actuaban como si tuviera razón, se acercaban a mi lentamente, se realizaban reformas de manera imperceptible]⁹”. En definitiva, Noverre sostiene en 1783 que la falta de generosidad por parte de sus colegas habría determinado que su rol de innovador no fuera reconocido como debería haberlo sido y sentencia: “Si l’on réfléchit sur ce qu’était l’opéra avant 1760, & sur ce qu’il est aujourd’hui, il sera difficile de ne pas reconnaître l’effet qu’ont produit mes *Lettres* [Si reflexionamos acerca de lo que era la ópera antes de 1760 y lo que es hoy en día, es difícil no reconocer el efecto que han producido mis *Cartas*]¹⁰”.

Ahora bien, estas afirmaciones de Noverre – quien define al ballet pantomima como su propia invención y a sus *Lettres* como portadoras exclusivas de las ideas características del nuevo género – han sido puestas en duda en reiteradas oportunidades. En especial, el historiador de la danza Arthur Michel es autor de un artículo

⁶ NOVERRE, J.-G.: *Lettres sur les arts imitateurs en générale et sur la danse en particulier*, Paris, Léopold Collin, 1807. p. 2. Nota: Todas las traducciones han sido redactadas por el autor de este artículo.

⁷ NOVERRE, J.-G.: *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Londres y Paris, Dessain, 1783. p. V.

⁸ *Ibidem*, p. V.

⁹ *Ibidem*, pp. V-VI.

¹⁰ *Ibidem*, p. VII.

intitulado “Le ballet d’action avant Noverre” [El ballet de acción antes de Noverre]¹¹ que podría ser leído como una respuesta a estas afirmaciones. El texto de Michel comienza con una cita del musicólogo Castil-Blaze en la cual este último se pronuncia de una manera tajante sobre el tema: “Noverre s’attribuait l’invention du ballet pantomime, qu’il n’avait pas du tout inventé [Noverre se atribuía la invención del ballet pantomima, género que él no había inventado en lo más mínimo]¹²”. En su artículo, que aborda el tema principalmente sobre el plano teórico, Michel llama la atención acerca de las ideas con respecto a la poética del ballet que habían sido introducidas por autores del siglo XVII como Michel de Pure¹³ o Isaac Vossius¹⁴ y de la primera mitad del siglo XVIII como Jean-Baptiste Dubos¹⁵, Rémond de Saint-Mard¹⁶ o Charles Batteux¹⁷. Arthur Michel pone en evidencia lo que según su opinión serían las referencias no declaradas de Noverre en lo referido a la asociación entre danza y pantomima, y a la estructuración del ballet bajo la forma de una obra de teatro. Más allá de estos cuestionamientos teóricos, su artículo expresa una lectura crítica del lugar atribuido al maestro de ballet francés por la historiografía de la danza. Michel afirma que los historiadores se han acotado a reproducir la opinión del mismo Noverre, en lugar de verificar por sus propios medios si verdaderamente fue el creador del ballet pantomima, como él mismo afirma, o si ha habido predecesores cubiertos hoy en día de un injusto olvido¹⁸.

Quizás en respuesta a este razonamiento, varios historiadores se han propuesto reivindicar y otorgar reconocimiento a otros artistas sumamente importantes en el desarrollo del ballet pantomima, como la bailarina Marie Sallé¹⁹ o el coreógrafo italiano Gasparo Angiolini²⁰. En un sentido similar, el historiador Edward Nye afirma directamente que el ballet pantomima no representa una ruptura con su época debido a la fuerte influencia que recibe por parte de la ópera²¹. Este análisis lo conduce igualmente a desarrollar un trabajo centrado en una historia de las ideas estéticas ligadas al género²². Ahora bien, debemos tener en cuenta que la puesta en duda de las afirmaciones de Noverre es también contemporánea a su obra. Gasparo Angiolini, en 1773, acusa a Noverre de ignorar el trabajo de quien habría sido, según él, el

¹¹ MICHEL, A.: “Le ballet d’action avant Noverre: première partie, la théorie”, *Archives internationales de la danse*, 2 (1935), pp. 41-43.

¹² CASTIL-BLAZE (BLAZE, F. H. G.): *L’Académie impériale de musique*, Paris, Castil-Blaze, 1855, Tomo 1, p. 222. Citado por MICHEL, *op. cit.* (nota 11), p. 41.

¹³ PURE, M. DE: *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, M. Brunet, 1668.

¹⁴ VOSSIUS, I.: *De Poematum cantu ac viribus rythmi*, s. l., Oxonii et théâtre Sheldoniano, 1673.

¹⁵ DUBOS, J.-B.: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, P.-J. Mariette, 1733.

¹⁶ RÉMOND DE SAINT-MARD, T.: *Réflexions sur l’Opera*, La Haye, Jean Neaulme, 1741.

¹⁷ BATTEUX, C.: *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Chez Durand, 1746.

¹⁸ MICHEL, *op. cit.* (nota 11), p. 41.

¹⁹ MCCLEAVE, S.: “Marie Sallé and the Development of the Ballet en action” [en línea]. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 3 (2007-8). <http://www.music.ucc.ie/jsmi/index.php/jsmi/article/viewArticle/28> [Consulta: 2 de marzo de 2014]; NYE, E.: “L’allégorie dans le ballet d’action: Marie Sallé à travers l’écho des parodies”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2 (2008), pp. 289-309; LAURENTI, J. N. y otros: *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle: Esquisses pour un nouveau portrait*, Annales de l’Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, 3 (2008).

²⁰ Ver entre otros, TOZZI, L.: *Il balletto pantomimo del settecento. Gaspare Angiolini*, L’Aquila, Japadre Editore, 1972; ONESTI, S.: “L’arte di parlare danzando. Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi” [en línea]. *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 0 (2009). <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638> [Consulta: 12 de marzo de 2014].

²¹ NYE, E.: “De la similitude du ballet-pantomime et de l’opéra à travers trois dialogues muets”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 7 (2005), p. 215.

²² NYE, E.: *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

verdadero reformador de la danza teatral de la época: el maestro de ballet austriaco Franz Hilverding²³.

Las posibles fuentes de influencia de Noverre son muy amplias. La asociación entre danza y gesto expresivo característica de la reforma encarnada por el ballet pantomima ya es puesta en práctica de diversas maneras a principios de siglo. Es el inglés John Weaver quien presenta por primera vez un ballet en ese estilo. Sus dos primeros espectáculos montados en el teatro Drury Lane de Londres son *The Tavern Bilkers* en 1702 y 1703, y *The Loves of Mars and Venus* en 1717. John Weaver lleva a cabo igualmente un trabajo de difusión de sus ideas publicando en 1706 una traducción de la *Chorégraphie* de Feuillet, más tarde, en 1712, *An essay towards an History of Dancing* [*Un ensayo sobre la historia de la danza*] y, en 1728, *The History of the Mimes and Pantomimes* [*La historia de los mimos y los pantomimos*]²⁴. El trabajo precursor de Weaver sobre la pantomima influencia, en cierto modo, el desarrollo del ballet durante la segunda mitad del siglo XVIII. Philip Richardson²⁵ señala la existencia de un catálogo en donde es mencionada la lista de los libros que Noverre habría tomado prestados de la biblioteca personal de su amigo, el actor David Garrick, en la cual se encuentran las obras de John Weaver.

Del mismo modo, en Francia, la práctica de la pantomima está presente desde principios de siglo en el Teatro de las Ferias de Saint Germain y Saint Laurent de Paris²⁶. Esta forma de expresión teatral surge originariamente como una respuesta inventiva por parte de los actores de las ferias frente a las sanciones a las que eran sometidos por el poder real, ya que, debido a los sucesivos reclamos realizados por la *Comédie Française*²⁷, se les había prohibido directamente el uso de la palabra²⁸. Así, según Nathalie Rizzoni²⁹, esta práctica adquiere, a partir de los años 1730, un lugar central. En la bibliografía de Clarence Brenner³⁰, citada por Rizzoni y Lagrave son mencionados más de 500 títulos de pantomimas entre 1700 y 1789. Sucesivamente, su práctica en Francia está ligada a una gran cantidad de producciones dramáticas que se organizan, entre 1700 et 1745, en cuatro géneros principales: la *pièce à la muette*, el *ballet pantomime*, la *pantomime*, y la *pantomime anglaise*³¹.

En los años siguientes, en los Teatros de la Feria, los ballets se multiplican en función de la fuerte demanda del público. En 1751, es decir nueve años antes de la publicación de las *Lettres* de Noverre, Claude-François Boulenger de Rivery publica sus *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et sur les pantomimes* [*Investigaciones históricas y críticas sobre algunos espectáculos antiguos y particularmente sobre los mimos y los pantomimos*] y comienza el prefacio de su obra diciendo:

²³ ANGIOLINI, G.: *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milan, Bianchi, 1773.

²⁴ WEAVER, J.: *An essay towards an History of Dancing*, London, Jacob Tonson, 1712; WEAVER, J.: *Orchesography or; the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures*, London, H. Meere – P. Valliant, 1706 y WEAVER, J.: *The History of the Mimes and Pantomimes*, London, J. Roberts and A. Dod, 1728.

²⁵ RICHARDSON, P.: "The First Noverre", *Dancing Times*, Febrero (1960), p. 244.

²⁶ LAGRAVE, H.: "La pantomime à la foire, au Théâtre-Italien et aux boulevards (1700-1789). Première approche: historique du genre", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3-4 (1979), pp. 408-431.

²⁷ Este teatro poseía en esa época el monopolio absoluto de la representación de obras teatrales en lengua francesa.

²⁸ RIZZONI, N.: "Inconnaissance de la Foire", en TERRIER, A. y DRATWICKI, A. (coords.): *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 124.

²⁹ RIZZONI, N.: "Le geste éloquent: la pantomime en France au XVIIIe siècle", en WAEBER, J. (ed.): *Musique et geste en France de Lully à la Révolution: études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, P. Lang, 2009, p. 130.

³⁰ BRENNER, C. D.: *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*, New York, AMS Press, 1947.

³¹ LAGRAVE, *op. cit.* (nota 26), p. 409.

Les Ballets Pantomimes qui ont aujourd'hui tant de succès sur le Théâtre Italien, (et) les Spectacles de la Foire, qui depuis la suppression de l'Opéra-Comique, se réduisent à ces sortes de Pièces, nous ont fait présumer que le Public recevrait avec plaisir une Histoire des anciens Pantomimes [Los ballets pantomima que tienen hoy en día tanto éxito en el Teatro Italiano y los espectáculos de la feria, que desde la supresión de la *Opéra-Comique*, se reducen a este tipo de obras, nos han hecho pensar que el público recibiría con gusto una historia de los antiguos pantomimos]³².

En otras palabras, los ballets pantomima no solamente existían sino que ya tenían un éxito rotundo en 1751. Se podrían mencionar por ejemplo los ballets de Jean François Dehesse como el *Opérateur Chinois*, *Les Bûcherons* o *Le Médecin de village*, y la pantomima *Le Pédant* presentadas entre 1748 y 1750. Dehesse compone muchos ballets pantomima junto a Antoine Pitrot. Según el *Dictionnaire des théâtres de Paris* de François Parfaict³³, Pitrot habría presentado *La Chaconne* en 1754, y ese mismo año, pero en colaboración con Jean François Dehesse, *Le Collin Maillard* y *Les Jardins Chinois*. Se puede suponer que Jean Georges Noverre, quien comienza su carrera como compositor en el teatro de la *Opéra Comique*, conocía estas obras³⁴. En el mismo periodo, anterior a la publicación de las *Lettres*, al menos cuatro maestros estaban abordando la composición de ballets pantomima en Francia: Jean-François Dehesse, Antoine Pitrot, Pietro Sodi y Jean-Georges Noverre.

Por todas estas razones, podríamos afirmar que el discurso presente en las *Lettres* de Noverre tiene probadas influencias. La pregunta sería entonces, ¿por qué Noverre no cita el trabajo de los autores o maestros de ballet que, como John Weaver, pudieron influenciar sus ideas? ¿Por qué trata de apropiarse del fenómeno del ballet pantomima, reduciéndolo a los efectos de su propio discurso? Según el enfoque que desarrollaremos en este trabajo, la respuesta principal a esta pregunta debe girar entorno al uso que Noverre hace de su libro en el desarrollo de su carrera profesional³⁵. Las *Lettres* de Noverre no pueden ser leídas como un tratado de poética del ballet redactado por un hombre de letras ajeno a la práctica concreta del arte. Para comprender el discurso de Noverre deben ser tenidas en cuenta las condiciones de circulación de la obra, el uso que el autor hace de ella y la recepción de la misma. Se debe resaltar, a su vez, el carácter estratégico de sus palabras, es decir, de su “escritura como acción”, buscando estudiar, como sostiene Christian Jouhaud, no sólo lo que ha transmitido un autor a través de su escritura, sino principalmente qué hace esa escritura, qué función y qué efectos tiene o pretende tener en un contexto determinado³⁶.

³² BOULENGER DE RIVERY, C.-F.-F.: *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et les pantomimes*, Paris, J. Mérigot, 1751. p. 1.

³³ PARFAICT, F.: *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, Tomo 7. p. 658.

³⁴ De hecho es en ese teatro que obtiene el primer gran éxito de su carrera con la obra *Les fêtes chinoises*, presentada el 1º de julio de 1754. Ver CAMPARDON, E.: *Les spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, Tomo II, pp. 182-183.

³⁵ Mi enfoque está inspirado en el trabajo sobre la historia del libro desarrollado entre otros por: CHARTIER, R.: *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, 1998. Para un estudio similar en el terreno de la música ver: VAN ORDEN, K. (ed.): *Music and the cultures of print*, New York, Garland Publishing, 2000.

³⁶ JOUHAUD, C.: *Mazarinades. La Fronde des mots*, Paris, Flammarion, 2009. p. 40.

2. Noverre en Stuttgart

La publicación de las *Lettres sur la danse et sur les ballets*, en 1760, así como su llegada a la corte de Wurtemberg, marcan un punto de inflexión en la carrera artística de Jean-Georges Noverre. Es el inicio de un periodo vertiginosamente ascendente en su trabajo como maestro de ballet. Sin embargo, ciertas fuentes indicarían que las circunstancias que acompañaron su incorporación a dicha corte habrían sido bastante peculiares. Dos textos anónimos publicados en 1765 describen las condiciones de la contratación de Noverre en Stuttgart. El primero es un texto difamatorio, atribuido posteriormente al polemista Jean-Henri Maubert de Gouvest, intitulado *La pure vérité. Lettres & mémoires sur le Duc & le Duché de Virtemberg* [*La pura verdad. Cartas y memorias sobre el Duque y el Ducado de Wurtemberg*]³⁷. El libro debe haber tenido una repercusión considerable porque, el mismo año, aparece un segundo texto, esta vez bajo el título de *La vérité telle qu'elle est contre la pure vérité* [*La verdad tal cual es, contra la pura verdad*]³⁸, impreso en Stuttgart por el impresor de la Corte y de la Cancillería. Se trata visiblemente, de una respuesta oficial a las acusaciones sostenidas por *La pure vérité*. Este último texto, es atribuido a Joseph Uriot, autor, a su vez, de las descripciones de las fiestas correspondientes al cumpleaños del duque, en los años 1763 y 1764, que incluyen comentarios sobre los ballets de Noverre³⁹. Más allá de los fenómenos políticos ligados a la publicación de ambos panfletos, los textos proporcionan información valiosa acerca de la llegada del maestro francés a la corte de Wurtemberg y del desarrollo de los espectáculos durante su estada.

El panfleto de Maubert de Gouvest está compuesto por diez cartas, de las cuales la novena trata sobre las fiestas y los espectáculos del Duque. Dicha carta aborda de manera general una descripción de todos los espectáculos brindados en el teatro ducal, resaltando los gastos supuestamente inútiles que acarreaban. Según el autor, el monarca habría estado sumamente aburrido por el estilo de entretenimientos que se le ofrecían y es así que Fierville, el organizador de los espectáculos, le habría hablado elogiosamente “de la Danse, dont l’Opéra de Paris avoit disputé l’usage aux Comédiens [de la danza que la Ópera de Paris le disputaba a los actores]” y habría caracterizado esta danza como “l’âme du spectacle François [el alma del espectáculo francés]”⁴⁰. Maubert de Gouvest hace referencia aquí al ballet pantomima que, en esa época, tenía mucho éxito en los teatros de las Ferias de Saint-Germaine y Saint-Laurent de Paris, pero aún no en la Ópera de Paris.

Siguiendo el consejo de los organizadores, el duque habría convocado a maestros de ballet especializados en el nuevo género. El primero habría sido un maestro de ballet de Mannheim, llamado Bouqueton. Sin embargo, debido al rechazo de las condiciones ofrecidas por el duque, se habría convocado en su lugar al maestro de ballet francés [Antoine] Pitrot. El mismo habría reclamado 15,000 francos de salario anual y varias condiciones para su contratación. Las mismas no habrían sido comple-

³⁷ MAUBERT DE GOUEST, J.-H.: *La Pure vérité, lettres et mémoires sur le duc et le duché de Virtemberg, pour servir à fixer l’opinion publique sur le procès entre le prince et ses sujets*, Augsbourg, s. l., 1765.

³⁸ URIOT, J.: *La Vérité telle qu’elle est contre ‘La pure vérité’, par une société d’honnêtes gens, instruits de tout ce qui regarde la Cour et les États de Wurtemberg*, Stougard, C. F. Cotta, 1765.

³⁹ URIOT, J.: *Description des fêtes données pendant quatorze jours à l’occasion du jour de naissance de Son Altesse*, Stougard, C. F. Cotta, 1763; URIOT, J.: *Description des fêtes données à l’occasion du jour de naissance de Monseigneur le duc régnant de Wurtemberg*, Stougard, C. F. Cotta, 1764.

⁴⁰ MAUBERT DE GOUEST, *op. cit.* (nota 37), pp. 136-137.

tamente acordadas y por esta razón el contrato habría sido rechazado por el bailarín. Luego de este nuevo rechazo, Fierville habría convocado a Noverre de quien había recibido oportunamente una carta de presentación. Maubert de Gouvest introduce a Noverre como:

L'élève, l'émule & pour le moins l'égal de Pitrot, moins brillant, il est vrai de sa personne, mais d'un génie plus hardi, d'un esprit plus cultivé, d'une imagination plus vigoureuse & plus féconde, d'une fortune plus bornée, & par conséquent d'une humeur plus souple, & de prétentions moins exorbitantes. Le Duc fut entièrement consolé d'avoir manqué Pitrot, quand il se tint pour assuré d'avoir cet autre fameux Maître des Ballets [el alumno, el emulador y, por poco, el equivalente de Pitrot, menos brillante en su personalidad pero de un ingenio más intrépido, de un espíritu más cultivado, de una imaginación más vigorosa y fecunda, y de una fortuna más acotada y como consecuencia de un humor mas flexible, y con pretensiones menos exorbitantes. El duque se consoló totalmente de haber perdido a Pitrot cuando se aseguró de tener a este otro famoso maestro de ballet]⁴¹.

La comparación resulta muy interesante ya que para la historiografía de la danza la figura de Pitrot es totalmente secundaria con respecto a la de Noverre. No obstante, Maubert de Gouvest lo presenta como su alumno y su competidor, una afirmación que es, de todos modos, desmentida por *La verité telle qu'elle est*. Uriot sostiene que fue luego del rechazo de Bouqueton que Fierville había contratado por orden del duque al señor Noverre y afirma:

Ainsi l'acquisition de Monsieur Noverre ne pouvoit pas, quoiqu'en dise le Libelliste [Maubert de Gouvest], entrer dans les motifs de consolation du Duc, d'avoir manqué le Danseur & Maître de Ballets Pitrot, puisque ce Prince étoit depuis plusieurs mois assuré d'avoir Monsieur Noverre. Tout étoit convenu & signé au sujet de ce dernier quand Monsieur Pitrot passa par Stougard ; sa figure ajouta beaucoup à sa réputation ; il dansa plusieurs fois avec de grands applaudissements ; on lui fit des propositions très avantageuses ; mais comme parmi les conditions qu'il inséra dans la formule de son Engagement il s'en trouvoit d'incompatibles avec le Contract de Monsieur Noverre, la justice de Son Altesse Sérénissime ne put pas se prêter à cette incompatibilité, & Monsieur Pitrot s'étant mis à ce sujet dans le cas de lui déplaire reçut aussitôt avec une gratification très forte pour le temps qu'il étoit resté à Stougard, ordre de sortir en vingt quatre heures de la Résidence Ducale [Así, la adquisición del señor Noverre no podía, independientemente de lo que diga el libelista, ser un motivo de consolación del duque, tras haber perdido al bailarín y maestro de ballet Pitrot, ya que el príncipe estaba desde hacía ya muchos meses seguro de contar con el señor Noverre. Todo estaba convenido y firmado con este último cuando el señor Pitrot pasó por Stuttgart. Su presencia afirmó su reputación, bailó muchas veces en las que recibió una muy buena acogida, se le hicieron proposiciones muy ventajosas pero como entre las condiciones que él introdujo en los términos de su contratación había incompatibilidades con el contrato del señor Noverre, la justicia de su alteza serenísima, no se prestó a esta incompatibilidad y debido a que el señor Pitrot le generó así un cierto disgusto, el

⁴¹ *Ibidem*, pp. 138-139.

mismo recibió, junto con una considerable gratificación por el tiempo que había permanecido en Stuttgart, la orden de abandonar la residencia ducal en veinticuatro horas]⁴².

El affaire Noverre-Pitrot marca la llegada del autor de las *Lettres sur la danse* a Stuttgart pero al mismo tiempo ilustra las condiciones en las que los maestros de ballet desarrollan su carrera profesional en la época. Muchos historiadores señalan lo que comprenden como una falta de generosidad por parte de Noverre en su libro porque si menciona el trabajo de algún colega, es indefectiblemente para criticarlo. Sin embargo, a partir de este relato, que da cuenta del conflicto de intereses inherente al oficio, podemos comprender el sentido de esta omisión. El hecho de que Noverre no hable de sus contemporáneos en su obra, si no es de manera crítica, significa principalmente que el libro constituye para él un arma en su lucha por el reconocimiento. Por esta razón, el análisis del discurso de las *Lettres* de Noverre no puede pasar por alto el estudio de las condiciones de circulación del texto y de la función que el mismo cumple en las disputas que oponen a los maestros de ballet.

Aunque sea de manera irónica, Maubert de Gouvest da cuenta de la importancia de la obra de Noverre en su proyección profesional. A su juicio, el hecho de haber escrito un libro confiere al autor un lugar privilegiado entre los maestros de ballet, generalmente observados como personas superficiales y poco inteligentes. Esto se evidencia en la descripción que el autor de *La pure vérité* realiza del primer contacto entre Noverre y el duque de Wurtemberg:

Noverre lui envoya un exemplaire de l'élégant livre qu'il venoit de composer sur la Danse Théâtrale. Il est vrai que son Altesse ne le lut point, par la raison qu'Elle ne lit rien d'imprimé. Mais Elle sçut que son Maître des Ballets étoit un homme qui raisonnaît danse, & par conséquent un homme unique dans sa profession. Disposée d'avance à l'en croire sur sa parole dans les choses de son ressort, Elle prit bien vite le goût des Grands-Ballets-Figurés [Noverre le envió un ejemplar del elegante libro que acababa de escribir sobre la danza teatral. Es verdad que su alteza serenísima no lo leyó, por la simple razón de que no lee nada impreso. Pero supo que su maestro de ballet era un hombre que razonaba sobre la danza y por ende un hombre único en su profesión. Dispuesto de antemano a creer en su palabra en los temas de su especialidad, adoptó rápidamente el gusto por los grandes-ballets-figurativos]⁴³.

Las apreciaciones de Maubert de Gouvest con respecto al duque son quizás exageradas pero la descripción que hace de la función del libro es totalmente verosímil. El discurso escrito posee la capacidad de legitimar una elección estética. El objeto libro se transforma, de este modo, no sólo en una herramienta de reconocimiento para el maestro de ballet sino también en un dispositivo de legitimación del poder monárquico. Cabe agregar que la obra de Noverre, originalmente publicada en Lyon, se publica igualmente en Stuttgart con una dedicatoria al duque de Wurtemberg. Esto inserta al libro en un mecanismo de afirmación simbólica del régimen ya que a través de la dedicatoria, el duque deviene su fuente originaria, es decir, el autor "último" de la obra⁴⁴.

⁴² URIOT, *op. cit.* (nota 38), p. 199.

⁴³ MAUBERT DE GOUEST, *op. cit.* (nota 37), pp. 139-140.

⁴⁴ Esta reflexión se apoya en el análisis realizado por CHARTIER, R.: *Culture écrite et société*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 102.

En su respuesta a *La pure vérité*, Uriot desmiente una vez más las aseveraciones de Maubert de Gouvest. No obstante, a su modo, convalida los propósitos del polemista en lo que hace a la función del objeto impreso. Al hablar de Noverre sostiene: “La Renommée & ses Lettres sur la Danse l’avoit annoncé ; il soutint sa réputation ; & aucun Théâtre de l’Europe n’a encore pû depuis ce temps offrir des Ballets comparables aux siens [Su renombre y sus *Cartas sobre la danza* lo habían anunciado. Él sostuvo su reputación y ningún teatro de Europa ha podido desde entonces ofrecer ballets comparables a los suyos]⁴⁵”. Según Uriot, las *Lettres sur la danse* tendrían la capacidad de anunciar el genio artístico del maestro de ballet. La obra deviene así una garantía que consolida y divulga la reputación de su autor, jerarquizando, al mismo tiempo, el poder del monarca. De este modo, puede afirmarse que el libro de Noverre es mucho más que un objeto destinado a la divulgación de ideas estéticas. Se trata de una herramienta de trabajo para su autor.

La contratación de Noverre en el ducado de Wurtemberg es dada de baja por decreto real el 24 de enero de 1767⁴⁶. Así, el maestro de ballet continúa su camino hacia Viena en donde trabaja hasta 1774, año en el que asume el puesto de Gasparo Angiolini en el teatro Regio Ducale de Milán. Como señala Elena Ruffin⁴⁷ en su análisis de la primera traducción de las *Lettres* al italiano, luego de la edición de 1760, la obra es publicada en Viena en 1767. Es el mismo Noverre quien promueve esta publicación como un modo de divulgar y legitimar su trabajo en su nueva ciudad de residencia⁴⁸. La utilidad que Noverre hace de su obra como carta de presentación es la razón por la cual aún hoy en día se conservan ediciones lujosas de sus *Lettres* en Varsovia y en Suecia. En el primer caso, se trata de un ejemplar que Noverre ofrece como presente al rey de Polonia, Stanisław August Poniatowski, en 1766, cuando su partida de la corte de Wurtemberg era ya un hecho, y en el segundo al rey de Suecia, Gustaf III, al final de su carrera en 1791⁴⁹. En ambos casos, la obra es utilizada por el maestro de ballet para promocionar sus espectáculos y el trabajo de su troupe.

3. El bailarín filósofo

La concepción del libro como herramienta nos permite someter al discurso de Noverre a un análisis que intente dar cuenta de la utilidad que el mismo pudo haber tenido. Ciertas afirmaciones pueden ser leídas como mensajes precisos que cumplen objetivos específicos. Si leemos detenidamente el texto de las *Lettres*, vemos que las fuentes de legitimación a partir de las cuales el autor justifica sus apreciaciones varían sensiblemente. La figura de Noverre, como productor de discurso, no es uní-

⁴⁵ URIOT, *op. cit.* (nota 38), p. 200.

⁴⁶ Un artículo da cuenta de la relación entre Noverre y el duque de Wurtemberg, incluso luego de su partida, ver: CUÉNIN-LIEBER, M.: “Ce Prince ami des arts, des talents et de la magnificence: Noverre et Charles-Eugène de Wurtemberg”, *Musicorum*, 10 (2011), pp. 155-171.

⁴⁷ RUFFIN, E.: “La prima traduzione italiana delle *Lettres* di Noverre: Venezia, 1794”, *La danza italiana*, 1 (1998), pp. 35-58.

⁴⁸ Para un estudio sobre el desarrollo del ballet pantomima en la ciudad de Viena, ver: DAHMS, S.: “Vienna as a Center of Ballet Reform in the Late Eighteenth Century”, en CHERLIN, M., FILIPOWICZ, H. y RUDOLPH, R. (eds.), *The Great Tradition and Its Legacy: The Evolution of Dramatic and Musical Theatre in Austria and Central Europe*, Nueva York, Berghahn Books, 2003, pp. 153-159.

⁴⁹ Sobre estos dos casos específicos, ver: MOUREY, M.-T.: “La tentation de la Pologne: le manuscrit de Varsovie (1766)”, *Musicorum*, 10 (2011), pp. 133-154; MODIGH, K. y GINGER, I.: “Une dernière tentative d’emploi de Noverre: le dossier de candidature au roi de Suède en 1791”, *Musicorum*, 10 (2011), pp. 221-239.

voca y, sobre todo, no es estática. El autor muta constantemente en función de los mecanismos a partir de los cuales forja su legitimidad. Así, puede presentarse simultáneamente como maestro de ballet y filósofo, como hombre de teatro y moralista, como bailarín y poeta.

Desde un punto de vista estético, el proyecto de Noverre es claro: se trata de elevar el rango artístico de la danza. Su objetivo es posicionarla como un arte imitativo, es decir un arte concebido, en términos aristotélicos, como una imitación de la naturaleza. El maestro de ballet afirma que la danza debe ser considerada al mismo nivel que la poesía – término que en la época engloba al teatro – y la pintura. En este punto, retoma de manera implícita la definición de la danza como imitación propuesta por Charles Batteux en su *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature* [*Curso de bellas letras o Principios de la literatura*]⁵⁰, publicado en 1753. En el primer capítulo de esta obra, en el cual el autor establece la naturaleza de las bellas artes y sus principios comunes, Batteux sostiene que la danza debe representar, a través de los gestos y de los movimientos del cuerpo, una imitación de lo bello en la naturaleza –la *belle nature*–, al igual que la música y la pintura⁵¹. A través de la pantomima, la danza es capaz de imitar las acciones de los hombres, lo cual, a su vez, constituye uno de los fundamentos poéticos para su autonomía escénica. La definición de la danza como un arte de imitación, en el sentido de la *mimesis* aristotélica, es lo que le posibilita representar una narración. Ahora, este argumento, ligado a una definición estética, es utilizado por Noverre como una herramienta de diferenciación:

Si les Ballets en général sont foibles, monotones & languissants; s'ils sont dénués de ce caractere d'expression qui en est l'ame, c'est moins, je le répète, la faute de l'Art que celle de l'Artiste : ignorerait-il que la Danse est un Art d'imitation? je serois tenté de le croire, puisque le plus grand nombre des Compositeurs sacrifient les beautés de la Danse, & abandonnent les graces naïves du sentiment, pour s'attacher à copier servilement un certain nombre de figures dont le Public est rebattu depuis un siecle [Si los ballets en general son débiles, monótonos y lánguidos, si están desprovistos de este carácter expresivo que es su alma, se debe menos, lo repito, al arte en sí mismo que al artista. ¿Acaso ignora que la danza es un arte de imitación? Tengo la tentación de creerlo porque la mayoría de los compositores sacrifican las bellezas de la danza y abandonan la gracia inocente del sentimiento, para abocarse a copiar servilmente un cierto número de figuras de las cuales el público está harto desde hace un siglo]⁵².

La opinión de Noverre en lo que hace al gusto del público de su época es discutible. Sin embargo, vemos que, más allá de sus ideas estéticas, el blanco principal de su argumento son sus competidores a quienes juzga de un modo despectivo. La nueva jerarquía que se le intenta atribuir a la danza sirve también para el establecimiento de una nueva diferencia entre los maestros de ballet. Al momento de calificar de ignorantes a sus colegas, Noverre se ubica él mismo, en cierto modo, por fuera del

⁵⁰ BATTEUX, C.: *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature. Nouvelle édition*, Paris, Desaint et Saillant, 1753.

⁵¹ *Ibidem*, p. 4 y p. 186.

⁵² NOVERRE, *op. cit.* (nota 4), pp. 5-6.

grupo mencionado. Esta estrategia es repetida en otro párrafo de su carta, en el cual el maestro francés critica una puesta del ballet *Diane et Endimion* –cuyo autor no es mencionado–, diciendo que el fracaso de la obra se debe a que el compositor tenía una idea confusa e imperfecta de la fábula en la que se basaba⁵³.

Paradójicamente, esta acusación de ignorancia hacia los maestros de ballet comunes y hacia los bailarines es inherente al proyecto de revalorización de la danza que encarna el ballet pantomima. Gasparo Angiolini, en sus *Lettere a Noverre*, se expresa de la misma manera al criticar aquello que llama una: “foule ignorante des danseurs qui ont suggéré à la France cette espèce de proverbe : *Il est bête comme un danseur* ; formule humiliante, mais justement adaptée à ceux qui se bornent seulement au côté superficiel de l’art [masa ignorante de bailarines que han sugerido a la Francia esta especie de proverbio: *Bruto como un bailarín*, fórmula humillante, pero justamente adaptada a aquellos que se limitan solamente a la parte superficial del arte]⁵⁴”. Los compositores del ballet pantomima, como Noverre y Angiolini, se apropian de esta crítica dirigida a su propio grupo, para tomar distancia con respecto a la imagen que podría atribuírseles y, de este modo, intentar conformar una especie de subgrupo de maestros de ballet ilustrados.

La emergencia del proyecto de reforma del ballet, implica un cierto número de condiciones sociales y culturales. En principio, supone la aparición de la *opinión pública* o del *espacio público* como espacio de discusión separado del Estado y con una vocación crítica⁵⁵. Asimismo, supone un aumento en la cantidad de personas capaces de acceder a cierto grado de educación. En el siglo XVIII, asistimos al pasaje de una educación reservada a una franja estrecha de la sociedad y destinada a una función de reproducción y de gestión social, a una educación que impulsa la aspiración general a una movilidad social ascendente y a la conquista de una libertad espiritual e intelectual⁵⁶. Esto está igualmente ligado al acceso a los libros y a lo que se conoce como una *revolución de la lectura*, caracterizada por un crecimiento y una diversificación de la producción impresa⁵⁷.

Desde este punto de vista, el proyecto del ballet pantomima se asocia a un deseo de ascenso social y cultural por parte de un grupo restringido de maestros de ballet. Sin embargo, como afirma Chartier, un hombre de letras se define principalmente por su participación a una sociedad de hombres de letras⁵⁸. El discurso de Noverre evidencia su anhelo de ser considerado un *philosophe* en el terreno de la danza. Sin embargo, no se puede olvidar que la *République des lettres* está asociada a formas de socialización precisas que implican mecanismos de exclusión y la figura de un bailarín filósofo constituye casi un oxímoron para los intelectuales de la época.

El prejuicio hacia el maestro de ballet como autor y hacia la temática de la danza en sí, se hace evidente en la recepción que reciben las *Lettres*. El *Journal de*

⁵³ *Ibidem*, pp. 38-40.

⁵⁴ ANGIOLINI, G.: “Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi”, en LOMBARDI, C. (ed.): *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli Sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia – Scriptorium, 1998, p. 74.

⁵⁵ ROCHE, D.: *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993, p. 380.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 381-382; ver igualmente CHARTIER, R., JULIA, D. y COMPÈRE, M.-M.: *L’éducation en France du XVIIe au XVIIIe siècle*, Paris, Société d’édition d’enseignement supérieur, 1976.

⁵⁷ Ver CHARTIER, R.: *Lectures et lecteurs dans la France d’Ancien régime*, Paris, Seuil, 1987; CHARTIER, R. y MARTIN, H.-J. (dirs.), *Histoire de l’édition française, vol. II: Le livre triomphant 1660- 1830*, Paris, Fayard, 1990; DARNTON, R. y ROCHE, D.: *Revolution in print: the press in France: 1775-1800*, Berkeley, London, University of California Press, 1989.

⁵⁸ CHARTIER, R.: “L’homme de lettres”, en VOVELLE, M.: *L’homme des lumières*, Paris, Seuil, 1996, p. 171.

Trévoux del año 1760 publica un comentario despectivo con respecto al libro: “Le (...) Libraire, Aimé Delaroche, distribue un Volume, intitulé, *Lettres sur la Danse*, (in-12.) belle Edition & bon style. Il serait à souhaiter que l’Auteur, M. Noverre, ne parût pas donner à ce sujet, une importance qu’il ne peut (pas) avoir [El librero Aimé Delaroche, distribuye un volumen, intitolado, *Cartas sobre la danza*, bella edición y buen estilo. Hubiera sido deseable que su autor, el señor Noverre, no pareciera darle a este tema una importancia que no puede tener]⁵⁹”. Para el comentarista, la danza constituye un tema de reflexión directamente ilegítimo. El mismo año es publicada una reseña de la obra en la *Suite de la clef ou Journal historique* del mes de marzo en el cual el libro es clasificado en el área *Arts* [oficios] junto a las reseñas de las obras *Nouvelle construction de Cheminée* [Nueva construcción de la chimenea] de Genete y *L’art de régler les Pendules & les Montres* [El arte de ajustar los péndulos y los relojes] de Berthoud⁶⁰. La clasificación de la obra es determinada por el oficio de bailarín, considerado en ese momento como un arte mecánico.

Del mismo modo, la legitimidad del maestro de ballet como autor es implícita o explícitamente puesta en duda de forma sistemática. En la *Correspondance Littéraire*, el autor de la reseña –seguramente, Grimm– utiliza ese espacio para exponer sus propias ideas con respecto al ballet en lugar de resumir el aporte de la obra⁶¹. En reseñas posteriores como la de Valentin Jameray-Duval en 1784, el oficio del autor es subrayado de manera irónica en la frase: “tout ce que l’univers a produit de grands hommes en tout genre, n’ont été que des pygmées en comparaison d’un parfait maître de ballets [todo lo que el universo ha producido en grandes hombres de todo género, no han sido sino pigmeos comparados con un perfecto maestro de ballet]⁶²”. En ese mismo sentido, la elogiosa reseña publicada en el *Journal de Littérature, des Sciences et des Arts* dirigido por el abad Grosier, no se priva de señalar las supuestas negligencias del autor en su estilo y redacción. El libro de Noverre sería un muy buen libro si se considera que ha sido escrito por un maestro de ballet. Los elogios hacia la obra toman la forma de un acto de benevolencia que se tiene frente a un esforzado escritor con una educación deficiente. Hacia el final de la reseña el autor afirma: “si vous voulez en voir une [lettre] qui vous fasse le plus grand plaisir, lisez la Lettre cinquième qui traite des connoissances qu’un Maître de Ballets doit avoir. Quelle différence de l’homme qu’il peint avec l’idée que l’on a communément d’un Danseur! [Si quiere leer una carta que le resulte placentera, lea la quinta carta que trata sobre los conocimientos que un maestro de ballet debe tener. ¡Qué diferencia entre el hombre que describe y la idea que comúnmente tenemos de un bailarín!]⁶³”.

Los testimonios citados dan cuenta de la compleja y controvertida acogida que recibe el libro de Noverre. Resulta evidente que la aceptación de un maestro de ballet en la comunidad erudita de la época no es automática y, es más, llega a ser bastante conflictiva. Conscientes de estas dificultades, Noverre y Angiolini dirigen sus críticas a sus colegas desde una posición de superioridad, tratando de emular la

⁵⁹ CHAUBERT, H.-D. (ed.): *Journal de Trévoux ou Mémoires pour servir à l’histoire des Sciences et des Arts*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1760], Tomo LX. p. 239.

⁶⁰ JORDAN, C. (dir.), *Suite de la clef ou Journal historique sur les matières du temps, Mars 1760*, Paris, Ganeau, 1760, Tomo LXXXVII. pp. 180-181.

⁶¹ RAYNAL, G.-T., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Garnier frères, 1877-1882, Tomo 4. pp. 451-455.

⁶² JAMERAY-DUVAL, V.: *Œuvres de Valentin Jameray Duval*, S. Petersbourg y Strasbourg, J. G. Treuttel, 1784, Tomo 1, pp. 256-257.

⁶³ GROSIER, J. B.: *Journal de littérature, des sciences et des arts*, Paris, s. n., 1783, Tomo 4, p. 242.

argumentación de los hombres de letras. Más allá del éxito o el fracaso de esta estrategia, es necesario poner en evidencia su deseo de desligarse del prejuicio existente y de integrarse a un grupo social erudito, cambiando o intentando cambiar la imagen que comúnmente se tiene de su oficio.

4. El relato de la decadencia

En varios pasajes, Noverre afirma que el arte de la danza se encuentra en una franca decadencia que hace indispensable la necesidad de una reforma de sus principios estéticos⁶⁴. Este fenómeno jamás es puesto en duda en su texto, el mismo funciona como una justificación implícita y, a la vez, omnipresente. En función de este supuesto, el autor expresa su diagnóstico: el ballet habría “resté dans l’enfance [permanecido en su infancia]”, es decir que no se habría desarrollado, debido a que se habrían “borné [ses] effets à celui de ces feux d’artifice, faits simplement pour amuser les yeux [limitado sus efectos al de fuegos de artificio, hechos simplemente para entretener la mirada]⁶⁵”. Noverre hace referencia aquí a la danza simple o mecánica, criticada por su imposibilidad de producir una imitación de la naturaleza.

A principios del siglo XVIII en Francia, la práctica de la danza se vincula a varios géneros del teatro lírico que son la *comédie-ballet*, la *tragicomédie-ballet*, la *tragédie-ballet* y la *opéra-ballet*. En cada uno de estos géneros, la evolución de la acción dramática es transmitida a los espectadores a través de palabras cantadas o recitadas. La danza conserva en ese sentido una función alegórica. Sus pasos y sus figuras aportan supuestamente una cierta atmosfera a la obra, pero no se les atribuye una capacidad narrativa. Se trata de una forma de danza que será definida por Noverre como “danza mecánica” o “danza simple”, caracterizada por el virtuosismo técnico. Sin embargo, es necesario señalar que el ballet de la época no se encuentra necesariamente en una situación de decadencia, al menos en lo que hace al reconocimiento del público. Por el contrario, la danza goza de una enorme popularidad. Paradójicamente, Noverre mismo da cuenta de esta situación cuando, al inicio de su cuarta carta, afirma que: “La Danse & les Ballets sont aujourd’hui, Monsieur, la folie du jour ; ils sont suivis avec une espece de fureur, & jamais Art ne fut plus encouragé par les applaudissements que le nôtre [La danza y los ballets despiertan hoy en día una fascinación absoluta. Se los sigue con una especie de furor y jamás un arte ha sido más incentivado por los aplausos que el nuestro]⁶⁶”.

Es esta fascinación del público por la danza lo que hace que su presencia en la escena de la ópera se vuelva conflictiva. En su *Dictionnaire de danse*, publicado en 1787, Charles Compan introduce una frase en el artículo “*Opéra*” que resume de cierta manera la relación entre la danza y la ópera al momento de la emergencia del ballet pantomima: “...la danse fut toujours la partie la plus brillante de l’Opéra [la danza siempre ha sido la parte más brillante de la Ópera]⁶⁷”. La fuerte presencia de una danza muy desarrollada en su aspecto técnico pero no siempre consciente de su rol en el marco de una composición lírica más amplia deviene sumamente proble-

⁶⁴ NOVERRE, *op. cit.* (nota 4), p. 368; NOVERRE, *op. cit.* (nota 7), pp. III-IV.

⁶⁵ *Ibidem* (nota 4), pp. 4-5.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 46-47.

⁶⁷ COMPAN, C.: *Dictionnaire de danse, contenant l’histoire, les règles et les principes de cet art*, Paris, Cailleau, 1787, p. 255.

mática. En 1741, Remond de Saint-Mard se expresa con respecto a este tema en sus *Réflexions sur l'Opéra* [*Reflexiones sobre la ópera*]⁶⁸. El autor comienza señalando los supuestos límites de la danza en lo que hace a su capacidad expresiva para luego criticar abiertamente el lugar que la misma ocupa en el espectáculo lírico.

On donne trop d'étendue à la Danse, tout est mis en Ballet. On diroit que la Danse, qui dans son origine, n'a été admise à l'Opéra que pour peindre, que pour faire partie de la représentation, n'y est aujourd'hui que pour briller, que pour étouffer les autres parties dont nous avons beaucoup plus affaire, et c'est là un abus de l'Opéra, auquel il seroit le plus nécessaire de rémédier [se le da demasiada extensión a la danza, todo es puesto en ballet. Se podría decir que la danza, que originariamente, fue admitida en la ópera sólo para formar parte de la representación, hoy en día está allí sólo para brillar, para asfixiar a las otras partes que nos interesan mucho más, y existe allí un abuso que es necesario remediar]⁶⁹.

Las críticas de Rémond de Saint-Mard dan cuenta de un fenómeno amplio. El mismo Metastasio ironiza con respecto a este tema en una carta a Farinelli fechada el 1^o de agosto de 1750. Allí afirma: “Maintenant déjà, les musiciens et les compositeurs... sont le plus souvent condamnés, dans tous les théâtres, à la condition honteuse de servir d'intermèdes aux danseurs, qui retiennent désormais la plus grande attention du public et occupent la plus grande partie des spectacles [Ahora los músicos y los compositores son frecuentemente rebajados, en todos los teatros, a la condición vergonzosa de servir de entreacto a los bailarines, que retienen desde entonces la principal atención del público y ocupan la parte más grande de los espectáculos]⁷⁰”. El éxito de la danza se confronta así con una desaprobación por parte de un discurso letrado que reconoce allí una degradación del arte. Rémond de Saint-Mard deplora particularmente la falta de coherencia entre el entretenimiento de danza y la acción representada por la obra lírica. En cuanto a Friedrich Grimm, que comparte la opinión de Saint-Mard, la situación es decididamente grave ya que, según él, la presencia de la danza en el teatro lírico desdibuja completamente el sentido de la acción.

Rien, ce semble, ne dépose plus fortement contre le poème & la musique de l'opéra français, que le besoin continuel & urgent de ces ballets. Il faut que l'action de ce poème soit dénuée d'intérêt & de chaleur, puisque nous pouvons souffrir qu'elle soit interrompue & suspendue à tout instant par des menuets & des rigaudons; il faut que la monotonie du chant soit d'un ennui insupportable, puisque nous n'y tenons qu'autant qu'il est coupé dans chaque acte par un divertissement [...] Suivant cet usage, l'opéra français est devenu un spectacle où tout le bonheur & tout le malheur des personnages se réduit à voir danser autour d'eux [Me parece que no hay nada que se oponga mas fuertemente al poema y a la música en la ópera francesa que la necesidad continua e imperiosa de esos ballets. Hace falta que la acción del poema esté desprovista de todo interés y emoción, porque a cada momento corremos el riesgo de que sea interrumpida y suspendida por minuetos

⁶⁸ RÉMOND DE SAINT-MARD, T.: *Réflexions sur l'Opera*, La Haye, Jean Neaulme, 1741.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 55-56.

⁷⁰ KUZMICK HANSELL, K.: “Le ballet théâtral et l'opéra italien”, en VIALE FERRERO, M. (ed.): *Histoire de l'opéra italien: L'Opéra spectacle*, Volume 5, Liège, Mardaga, 1992, p. 220.

y rigodones. Hace falta que la monotonía del canto provoque un aburrimiento insoportable porque nos interesa sólo si es cortado en cada acto por un divertimento. Siguiendo esta costumbre, la ópera francesa ha devenido un espectáculo en donde toda la felicidad o toda la desdicha de los personajes se reduce a ver danzar a su alrededor]⁷¹.

La crítica quizás excesiva de Grimm expresa claramente una de las condiciones que han determinado el proyecto del ballet pantomima. Según el historiador Jose Sasportes, la reforma en el arte de la danza de la época se propone fundamentalmente resolver el problema de su lugar en el teatro lírico ya que la misma parece ocupar allí un espacio demasiado privilegiado⁷². En este sentido, su autonomía y la búsqueda de medios de expresión narrativa propios –como la pantomima– se propondrían en primera instancia equilibrar la escena operística. A través de la reforma propuesta por el ballet pantomima, la danza podría representar obras narrativas de manera autónoma, o participar de la escena de la ópera, no sólo de forma alegórica, sino contribuyendo activamente al desarrollo del relato. Jose Sasportes describe esta situación para el caso del teatro italiano, resaltando igualmente el conflicto de jerarquías que lo acompaña. En el género de la ópera, el autor es siempre el poeta, el maestro de ballet así como el maestro de música o el decorador ocupan roles secundarios. Con el establecimiento de un ballet reformado, capaz de representar acciones dramáticas, se produce un avance del arte de la danza en el terreno teatral que hace que el ballet, según Sasportes, pase a entrar en una competencia directa con el teatro lírico⁷³.

En todo caso, las condiciones de emergencia del ballet pantomima desde el punto de vista de las prácticas y de los discursos es muy particular. El nuevo ballet representa una tentativa de conciliar una práctica artística popular y de amplia aceptación, con un discurso capaz de asegurar su legitimidad estética. Las nuevas concepciones de la escena teatral en términos de *tableau* [cuadro], introducidas por Diderot⁷⁴, son puestas al servicio de una poética del ballet igualmente teorizada por Cahusac en su obra *La Danse ancienne et moderne* [*La danza antigua y moderna*] de 1754⁷⁵. Estos dos autores señalados por Noverre como sus principales influencias⁷⁶ asumen, de la misma forma que él, un proyecto de renovación del teatro lírico. La recuperación de la pantomima antigua por parte de los discursos teóricos vuelve posible una redefinición de la danza en función de sus potencialidades expresivas y narrativas, que justifica y legitima una autonomía del ballet con respecto a la ópera y una revalorización del trabajo del maestro de ballet como compositor.

El nuevo género emerge, sin duda, en el contexto de múltiples debates y reformas en lo concerniente a las artes de la escena. La Ilustración coincide, en efecto, con el desarrollo de un “teatro de la sensibilidad” que busca emocionar a su espectador y

⁷¹ DIDEROT, D.: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris, Briasson, 1751-1780, Tome 12, p. 833.

⁷² SASPORTES, J.: “Durazzo e la danza”, en MILLOSS, A. y MORELLI, G.: *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma*, Firenze, L.S. Olschki, 1996, p. 178.

⁷³ SASPORTES, J.: “La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo”, *La danza italiana*, 1 (1984), p. 24.

⁷⁴ Ver: DIDEROT, D.: *Le père de famille: comédie en 5 actes et en prose avec un Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, s. n., 1758; DIDEROT, D.: *Le Fils naturel, ou les Epreuves de la vertu, comédie en 5 actes et en prose. Avec l'histoire véritable de la pièce*, Amsterdam, Pierre Erialed, 1757.

⁷⁵ CAHUSAC, L. DE, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754.

⁷⁶ NOVERRE, *op. cit.* (nota 4), pp. 469-470.

sensibilizar su mirada⁷⁷. Este nuevo tipo de teatro es defendido por el discurso de los mismos dramaturgos, como Richard Steele o Nivelles de la Chaussée, pero también por los tratados de Dubos⁷⁸, Houdar de la Motte⁷⁹, Diderot⁸⁰ y Mercier⁸¹. Según Pierre Frantz, ha habido, igualmente, alrededor de los años 1760 una mutación en el arte del actor en relación directa con el desarrollo de una “estética del *tableau*”⁸². Es así que el juego actoral ha debido integrarse a una reforma dramática marcada por una concepción visual de la escena. Luego de la publicación de *Le Comédien* [El actor] de Rémond de Sainte-Albine⁸³, aparecen un cierto número de tratados que abordan el “*jeu* [juego]” o la “acción teatral” como una dimensión separada de la declamación⁸⁴. Las ideas de “acción” en la obra de Voltaire y de “pantomima” en la obra de Diderot sintetizan este cambio.

El proyecto del ballet pantomima responde así a condiciones propias al terreno de la danza y a su lugar en el teatro, y no a una presión general del público – a excepción de ciertos espectadores esclarecidos como por ejemplo Collé, Diderot o Grimm. Seguramente, los espectadores en su gran mayoría celebraban las proezas técnicas de los bailarines y no demandaban necesariamente un cambio estético. En este sentido, como lo señala el historiador Bruce Alan Brown, el ballet pantomima intenta instaurar en el curso de su desarrollo una reforma del público⁸⁵. Se busca establecer, por un lado, el reconocimiento de que el ballet es capaz de representar un tema serio o trágico y, en un sentido más amplio, la aceptación del simple hecho de que un espectador pueda conmoverse hasta las lágrimas en una sala de teatro. La reforma se propone así reeducar la mirada del espectador. Como lo subraya Brown, en la época, existe una clase de espectadores que directamente se burlan de la idea de que se pueda llorar frente a una representación teatral⁸⁶. Los maestros de ballet no son ajenos a esta problemática. Ellos son conscientes de que una de las claves del éxito del proyecto del ballet pantomima es hacer cambiar la percepción del público con respecto a la danza teatral. Los libros así como los textos de los programas que acompañan las representaciones del ballet reformado son una herramienta de intervención en este sentido. El hecho de caracterizar a la danza de la época como a un arte degradado es simplemente una estrategia por parte de los maestros de ballet para justificar las reformas propuestas.

⁷⁷ LAFARGA, F.: “Théâtre”, en FERRONE, V. y ROCHE, D. (dirs.): *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, p. 204.

⁷⁸ DUBOS, *op. cit.* (nota 15).

⁷⁹ LA MOTTE, A. H. DE, *Œuvres de M. Houdar de La Motte*, Paris, Prault l’ainé, 1754.

⁸⁰ DIDEROT, *op. cit.* (nota 74, 1758) y DIDEROT, *op. cit.* (nota 74, 1757).

⁸¹ MERCIER, L.-S.: *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l’art dramatique*, Amsterdam, E. Van Harrevelt, 1773.

⁸² FRANTZ, P.: *L’esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 115.

⁸³ RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, P.: *Le Comédien*, Paris, Vincent fils, 1749.

⁸⁴ Ver CHAOUCHE, S. (ed.): *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes: de l’action oratoire à l’art dramatique, 1657-1750*, Paris, H. Champion, 2001.

⁸⁵ BROWN, B. A.: “Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public: Paris, Vienne”, en WAEBER, J. (ed.): *Musique et geste en France de Lully à la Révolution: études sur la musique, le théâtre et la danse*, Berne, Peter Lang, 2009. pp. 197-213.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 204.

5. Conclusiones

La producción teórica de los maestros de ballet constituye, sin duda, una moneda de cambio en sus relaciones con la nobleza. La reputación que obtienen a través de sus escritos les sirve para ganar posiciones en el medio cortesano, permitiendo a los nobles ganar también un reconocimiento simbólico esencial a la consolidación de su prestigio⁸⁷. Es ésta la lógica que hemos querido exponer a través del ejemplo de la llegada de Noverre a Stuttgart, y de la utilización del libro como herramienta de autopromoción⁸⁸. Creemos que una conclusión general que puede extraerse de lo expuesto es la necesidad de ampliar el enfoque de los estudios sobre la historia del ballet pantomima. La pregunta acerca de la invención de la reforma y la identificación de sus precursores ha sido central para gran parte de los historiadores de la danza de ese periodo. Sin quitar importancia a este tema, consideramos que el acontecimiento que representa la publicación de las *Lettres* de Noverre se relaciona menos con la originalidad de su propuesta que con la emergencia de un actor inédito: el maestro de ballet ilustrado. La reforma del ballet pantomima puede ser interpretada como el resultado de un proyecto colectivo que excede la figura de Noverre, y lo ubica en un lugar similar al de otros maestros de ballet de la época que, como Gasparo Angiolini, Maximilien Gardel, John Weaver o Andrea Gallini, también fueron autores de textos teóricos sobre la poética del nuevo género⁸⁹. La particularidad de la reflexión filosófica sobre el arte de la danza en la segunda mitad del siglo XVIII es que son los mismos maestros de ballet quienes buscan establecer su preeminencia en la materia, y esta acción apoya y consolida su deseo de adquirir una posición más favorable en la escala social, económica y cultural. La obra de Noverre no debe ser leída del mismo modo que un tratado compuesto por un hombre de letras ajeno a la práctica de la danza. Su estilo y sus afirmaciones hablan de un proyecto complejo que busca por un lado producir un cambio en la mirada del espectador frente a la escena y por el otro dar sustento a una revalorización de su propio oficio. En este sentido, su silencio con respecto al trabajo de sus contemporáneos nos habla menos de su personalidad egocéntrica que del uso concreto al que su libro es sometido.

⁸⁷ Sobre este tema ver LILTI, A.: *Le monde des salons: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 178.

⁸⁸ Este mecanismo también ha sido señalado en nuestro artículo VALLEJOS, J. I.: “Noverre: la construction d’un nom d’auteur et les enjeux de sa réception (XVIIIe-XIXe siècles)”, *Muscorum*, 10 (2011), pp. 367-377.

⁸⁹ Ver ANGIOLINI, G., *op. cit.* (nota 23); GARDEL, M.: *L’Avènement de Titus à l’empire, ballet allégorique au sujet du couronnement du Roi*, Paris, Musier fils, 1775; WEAVER, J., *op. cit.* (nota 24) y GALLINI, A.: *A treatise on the art of dancing*, London, R. and J. Dodsley, T. Becket and W Nicholl, 1762.