

**EN EL CUERPO REVERBERA EL CIELO. TÉCNICA Y ONTOLOGÍA DEL GESTO:
UNA LECTURA DE FRANÇOIS DELSARTE**

AUTOR O AUTORES

Apellidos Completos	Nombres Completos
MARÍN PINEDA	ALEJANDRA

DIRECTOR (ES) TESIS DOCTORAL O DEL TRABAJO DE GRADO

Apellidos Completos	Nombres Completos
URREA RESTREPO	ADRIANA MARÍA

ASESOR (ES) O CODIRECTOR

Apellidos Completos	Nombres Completos

TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: MAGÍSTER EN FILOSOFÍA

FACULTAD: FILOSOFÍA

PROGRAMA: Carrera ___ Licenciatura ___ Especialización ___ Maestría Doctorado ___

NOMBRE DEL PROGRAMA: MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

NOMBRES Y APELLIDOS DEL DIRECTOR DEL PROGRAMA: LUIS FERNANDO CARDONA SUÁREZ

2

CIUDAD: BOGOTÁ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2009

NÚMERO DE PÁGINAS: 122

TIPO DE ILUSTRACIONES:

- | | |
|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Ilustraciones | <input type="checkbox"/> Planos |
| <input type="checkbox"/> Mapas | <input type="checkbox"/> Láminas |
| <input type="checkbox"/> Retratos | <input type="checkbox"/> Fotografías |
| <input checked="" type="checkbox"/> Tablas, gráficos y diagramas | |

SOFTWARE requerido y/o especializado para la lectura del documento _____

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia o producción electrónica):

Duración del audiovisual: _____ minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: VHS _____ Beta Max _____ ¾ _____ Beta Cam _____

Mini DV _____ DV Cam _____ DVC Pro _____ Vídeo 8 _____ Hi 8 _____

Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado): _____

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser LAUREADAS o tener una mención especial):

TESIS MERITORIA

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Unidad de Procesos Técnicos de la Biblioteca General en el correo biblioteca@javeriana.edu.co, donde se les orientará).

PALABRAS CLAVE:

Gesto

Técnica

Ontología

Artes escénicas

Fisionomía

François Delsarte

KEY WORDS:

Gesture

Technique

Ontology

Performing arts

Physiognomy

François Delsarte

RESUMEN

En este trabajo indago por la constitución histórica de la experiencia técnica que define la danza moderna americana en la primera mitad del siglo XX, examinando las transformaciones del modo en que el gesto ha sido concebido como medio expresivo del arte. Para ello, me centro en la obra de François Delsarte y en la recepción de su método en Estados Unidos. En primer lugar, muestro que la necesidad de fundamentar las artes escénicas sobre principios científicos obedecía, para el joven Delsarte, a una dificultad técnica definida como la inadecuación de los medios corporales (gestuales) a los fines del arte dramático, y comparo su proyecto con el de la fisionomía de los siglos XV a XIX. Posteriormente, expongo el sistema de Delsarte (el *Compendium*), con el fin de poner en evidencia las complejas relaciones que el actor establece entre técnica y ontología. Finalmente, muestro la lógica y los límites de la gramática del gesto elaborada por Delsarte, para proponer una hipótesis sobre la manera en que ésta fue recibida por la danza moderna, específicamente en el libro *Every Little Movement* de Ted Shawn, caracterizada por dos principios: la apercepción del propio cuerpo y la abstracción del movimiento. Los problemas transversales que recorren el trabajo son la relación entre técnica y ontología, la definición de los conceptos de “expresión”, “gramática” y “semiótica del gesto”, y las consecuencias ontológicas y epistemológicas de las distintas formas de entender el gesto.

ABSTRACT

In this work I intend to examine the historical constitution of the technical experience which defined the modern American dance in the first half of 20th century, by exploring the transformations of the ways in which the gesture was conceived as an expressive means of the art. In order to show these transformations, I center my study on François Delsarte's works, and on the reception of his method in the United States. Firstly, I show that, for the young Delsarte, the need of founding the performing arts on scientific principles was due to a technical difficulty defined as the inaccuracy of bodily means (gestures) to the ends of dramatic art, and then I compare his project with the project of physiognomy from 15th to 19th centuries. Next, I present Delsarte's system (the *Compendium*), in order to highlight the complex relations between technique and ontology established by Delsarte. Finally, I show the logic and the limits of the grammar of gesture drawn up by the actor, to propose a hypothesis on the way in which this grammar was received by modern dance, particularly in Ted Shawn's book *Every Little Movement*. I show that this reception can be depicted by two technical procedures: the apperception of the own body, and the abstraction of the movements. The transversal issues of this work are the relation between technique and ontology, the concepts of “expression”, “grammar” and “semiotics of gesture”, and the epistemological and ontological consequences of different ways of conceiving the gesture.

ALEJANDRA MARÍN PINEDA

EN EL CUERPO REVERBERA EL CIELO
TÉCNICA Y ONTOLOGÍA DEL GESTO: UNA LECTURA DE FRANÇOIS DELSARTE



PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
AGOSTO DE 2009

ALEJANDRA MARÍN PINEDA

EN EL CUERPO REVERBERA EL CIELO
TÉCNICA Y ONTOLOGÍA DEL GESTO: UNA LECTURA DE FRANÇOIS DELSARTE

Trabajo de grado presentado por Alejandra Marín Pineda, bajo la dirección de la profesora Adriana María Urrea Restrepo, como requisito parcial para optar al título de Magíster en Filosofía.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
AGOSTO DE 2009

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	10
I. François Delsarte, el joven actor naturalista. Los primeros resortes de una semiótica del gesto	17
1. Urgencia técnica, solución epistemológica	17
1.1 Técnica y representación	20
1.2 De la verosimilitud a la verdad	26
1.3 Observación: hacia una semiótica de la vida	28
2. Delsarte, un fisionomista	35
2.1 Inicios de la fisionomía: su objeto y sus compromisos	37
2.2 Le Brun: codificación del gesto y fisiología cartesiana	41
2.3 El debate epistemológico de la fisionomía: ¿ciencia o pseudociencia?	46
II. El <i>Compendium</i>: las potencias del ser, las realizaciones en el organismo	54
1. El <i>Compendium</i> : ontología y tecnogonía	55
1.1 Consideraciones sobre la disposición espacial o instrucciones para recorrer el <i>Compendium</i>	56
1.2 De las potencias a los agentes	59
2. El misterio trinitario: base hipostática de los seres y las cosas	70
2.1 En el cuerpo está el cielo: la correspondencia	74
2.2 Toda verdad es triangular: inmanencia y relacionalidad constitutivas de la Trinidad	77
2.3 Consecuencias del principio trinitario para la ontología y la tecnogonía de Delsarte	81
III. La recepción de Delsarte por la danza moderna. Hacia la fenomenología y el gesto puro	86
1. La gramática del gesto y sus límites	88
2. Ante la avalancha...	100
2.1 La liberación: apercepción del propio cuerpo y abstracción del movimiento	102
2.2 Fenomenología del gesto y exposición del medio puro	111
Conclusiones	118
Bibliografía	125

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es el resultado de una experiencia, o más bien, de la problematización de una experiencia. Estoy convencida de que el ejercicio teórico del pensamiento, cualquiera que sea su objeto y sus procedimientos –y por ello incluyo el pensamiento filosófico– nunca tiene un punto de partida neutral o absoluto, como si los asuntos de los que nos ocupamos fuesen interesantes o relevantes por sí mismos. Por el contrario, me parece que toda elaboración teórica, por más abstracta que llegue a ser en sus momentos de mayor desarrollo, obedece siempre a un problema puntual que se impone como una urgencia, y que, en tal medida, supone una serie de compromisos que están lejos de ser puramente teóricos; para decirlo simplemente, una serie de compromisos vitales. Creo, pues, que para que un asunto se convierta en una necesidad para el pensamiento, es imprescindible que antes sea una urgencia para la vida.

En este caso, lo que se ha convertido en una urgencia para mí, proviene de una serie de contingencias: una de ellas, el que mis intereses llegaran primero a la danza que a la filosofía. Es más, debo decir que llegué a la filosofía buscando lo que no había encontrado en mi formación para convertirme en bailarina, y antes de hallarlo, terminé convirtiéndome en filósofa... Mientras eso me sucedía, me encontré con que en el aire flotaba una especie de reclamo en el seno de la filosofía misma, que se podía respirar por todas partes, y que tenía distintas fuentes, algunas de las cuales lanzaban su grito desde finales del siglo XIX y otras, desde finales del XX, invocaban pasados más remotos: se reclamaba la necesidad de un «retorno al cuerpo», de un «volver a pensar el cuerpo» o «desde el cuerpo», como si en algún momento la filosofía hubiese dado la espalda a este asunto. No me interesa aquí determinar si tal reclamo tiene o no legitimidad, sino simplemente anotar que, dada mi proveniencia de una práctica basada en el cuerpo, y el hecho de que ya me había hecho algunas preguntas al respecto, este tipo de aproximación filosófica me resultaba muy conveniente. Podría así haber afirmado en algún momento de mi formación filosófica que mi interés principal era *el cuerpo*, y que desde ahí podía emprender reflexiones relativas a la estética, a la política, a la epistemología, a la ética, a la antropología, en fin, a casi cualquier ámbito. No habría mentido; en cambio, habría dicho poca cosa.

¿Qué cuerpo? ¿Qué es lo que hay que pensar del cuerpo? También con respecto a este tema es necesario admitir que nada es interesante por sí mismo. Pues bien, uno de los asuntos que yo he tenido que pensar, que se me ha impuesto como una urgencia y una tarea, es la experiencia que he tenido de mi propio cuerpo y, entonces, de mí misma, en la medida en que me he formado en una práctica que exige una apropiación técnica que tiene el cuerpo por fin y medio a la vez. La experiencia de mi formación técnica en danza está, pues, en el origen de la pregunta que he querido desarrollar aquí.

Si esa experiencia se me ha develado como problemática es porque ella está constituida por una tensión o una especie de oscilación entre dos exigencias que se necesitan mutuamente, y que, a la vez, riñen entre ellas. La primera, es la exigencia de la ejecución, de la forma, de la eficacia del movimiento. Cuando se baila, hay que *poder hacer* ciertas cosas que en principio no se sabe o no se puede hacer. Un rigor con respecto al cuerpo se impone como finalidad de la formación técnica. Se inicia y se permanece durante largo tiempo en un estado de las posibilidades corporales que siempre es menos perfecto que aquel al que se debe llegar. Pero a la vez, la condición del progresivo perfeccionamiento es que se esté dispuesto de un modo muy singular con respecto a sí mismo. Esta disposición suele emparentarse a una actitud de *escucha*, a saber, de las propias potencialidades y los límites constitutivos de una conformación corporal y emocional específica –la *mía*–: la apercepción de los bloqueos articulares, de las durezas musculares, de las cortetades tendinales; de la distribución habitual del peso, de la relación axial con el suelo y el cielo, de las distancias vertebrales y de los ritmos respiratorios; en fin, de la inteligencia motriz, de la cualidad emotiva del movimiento... Por un lado, exigencia de ejecución del fin, por el otro, exigencia de escucha de los medios. No se puede llegar a una sin pasar por la otra. Pero a la vez, siempre se corre el riesgo de privilegiar una de las exigencias, de imponer la forma cuando el cuerpo no ha llegado todavía a constituirse para ella; o de imponer la escucha y renunciar a la forma. En los dos casos, lo que está en juego es la definición misma de la danza: si se privilegia la forma, no hay tal, si se privilegia la escucha, tampoco. En un caso, se hacen movimientos mecánicos, se dice, vacíos; en el otro, a lo sumo se llega a la lucidez corporal producto de un ejercicio autoexploratorio, pero aún se está lejos de bailar. Pues se espera a la vez que el bailarín ejecute, y que la ejecución sea más que ella misma; se espera que *exprese* algo relacionado con la singularidad –corporal, emocional– del intérprete.

No pretendo afirmar que ese conflicto se produzca en todos los casos, y que el problema que aquí me ocupa sea un problema de todo aquel que se hace bailarín. Pero, a mi juicio, la tensión que asumo como punto de partida de esta reflexión está inscrita históricamente en el modo en que la danza –moderna– empezó a concebirse en el siglo XX, a partir de una contraposición explícita con la danza clásica. En ésta, privilegio de la forma y de la ejecución; en aquélla, privilegio de la escucha y de la expresión. El rechazo de la acrobacia y del automatismo se encuentra en el centro de la comprensión de la danza del siglo XX, sin que, sin embargo, ésta haya renunciado por completo a la exigencia formal, modificada entonces por la adopción de nuevos principios. Yo misma, en cuanto me he formado casi paralelamente en estas dos formas de la danza, he tenido que experimentar en mí esa tensión histórica, y si bien ello no puede decirse de todo bailarín, estoy segura de no estar sola.

En tal sentido, este trabajo es un intento por pensar filosóficamente mi localización con respecto a las prácticas corporales que me han constituido, y entendido así, puede ser definido como un esfuerzo genealógico: me pregunto por el modo en que se constituyó históricamente la experiencia del cuerpo-técnico en la danza moderna, indagando por los supuestos epistemológicos y ontológicos que le dieron forma, y por las consecuencias de estos supuestos para la comprensión de la *escucha* y la *expresión* que, como he dicho, sirven para definir las pretensiones de la danza que vio la luz en la primera mitad del siglo XX.

Pero con ello el problema todavía queda formulado en términos demasiado abstractos, y aunque cabe considerar que puede ser planteado desde otros puntos de anclaje, me parece que hay uno que es fundamental, en la medida en que condensa las tensiones y los aspectos conflictivos de la técnica en danza: el gesto. Si la formación técnica –en ésta y otras artes escénicas– tiene un objetivo, éste es precisamente el dominio de la acción o del movimiento entendidos como gesto. En este punto, una precisión se hace necesaria. Cuando digo que el problema es la expresión, ello se debe a que el gesto se define siempre en una doble dimensión. Podemos decir: es extenso e in[ex]tenso a la vez, o fisiológico y anímico, según la perspectiva que adoptemos; en todo caso, en él se pone en juego el cuerpo y *algo más* que el cuerpo. Además, éste se define por su carácter completamente fugaz; en ese sentido, se opone a la pose, a la fijación del movimiento. Cuando el movimiento se fija, el gesto desaparece; y, sin embargo, es preciso fijarlo de algún modo, para poder ejecutarlo.

En virtud de esta naturaleza del gesto se producen las tensiones que constituyen la experiencia técnica del cuerpo, las cuales desembocan, por un lado, en la necesidad de una apropiación

epistemológica: para lograr un dominio sobre el gesto es necesario conocer los mecanismos de la expresión y, entonces, hacer del cuerpo expresivo un objeto de la ciencia. Por otro lado, en la urgencia de una sistematización de las reglas que determinan la emergencia del gesto y, en consecuencia, de la construcción de una gramática. Estos dos aspectos son, pues, los ejes transversales de la presente indagación. Un arte que, como la danza, se vale del gesto como materia prima de su composición y ejecución, se encuentra siempre a mitad de camino entre lo extenso y lo intenso, entre la fugacidad patente del gesto y la necesidad de la fijación de principios y reglas; y de las decisiones que tome al respecto, del modo en que dé solución a estas tensiones, dependerá cómo se conciba y se practique. Tal es, pues, la gran suposición de este trabajo.

Por estas razones, era inevitable que la indagación por la conformación de la experiencia de la formación técnica en danza me condujera al estudio del pensamiento de uno de los hombres invocados usualmente como un «predecesor desconocido» de la danza moderna¹, el actor, cantante y orador François Delsarte, quien, precisamente, a mediados del siglo XIX, se impuso como misión la elaboración de una gramática del gesto con base en observaciones pretendidamente científicas. En sus reflexiones, de juventud y de madurez, así como en la posterior recepción de éstas por la danza moderna americana, están plasmados los problemas de los que aquí me ocupo, a tal punto que debo afirmar también que éste es un trabajo sobre Delsarte. En efecto, todo el recorrido del texto está guiado por el examen de sus problemas y de sus soluciones, de los que he procurado extraer los supuestos y las consecuencias, poniéndolos en relación con modos de pensar que le son afines o que se le contraponen, y a los que la investigación me fue conduciendo poco a poco.

Así, a modo de advertencia o, más bien, con la intención de proporcionar una breve instrucción para la lectura de este texto, quisiera señalar una serie de desplazamientos que me fueron necesarios en la elaboración de los problemas. Primero, un desplazamiento disciplinar: como lo he afirmado, mi pregunta provenía de la danza, pero para llegar a su completa formulación tuve que partir del teatro, en el seno del cual emergieron los planteamientos de Delsarte sobre el gesto, pues Delsarte, hay que señalarlo desde ya, no era bailarín ni se ocupó nunca de la danza, y casi habría que decir que el hecho de que su obra haya sido asumida por este arte como una fuente de reflexión es el producto de una sucesión de venturosas

¹ Cf. Bourcier, Paul. *Histoire de la danse en Occident. Du romantique au contemporain*, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 51.

casualidades. Las primeras interrogaciones del actor, a la vez, me llevaron a la fisionomía, forma del saber en la que se condensaban las interrogaciones del arte pictórico y de la ciencia, en especial de la fisiología, con respecto al gesto. Luego, el examen del sistema elaborado por Delsarte en sus años de madurez me condujo a la teología, particularmente al estudio de la definición de la Trinidad cristiana, pues de ella el actor se sirve como de un modelo para la formulación de su teoría sobre el gesto. Y, por fin, el examen de la gramática del gesto elaborada por el actor me condujo a la danza, específicamente en las formulaciones del bailarín Ted Shawn, quien en 1954 publicó un libro sobre Delsarte, *Every Little Movement*, en el que expuso cómo las leyes del gesto propuestas por el actor podían ser aplicadas en su arte. De este desplazamiento se sigue otro que es, a la vez, temporal y geográfico. Puesto que parto de las exploraciones de Delsarte, me sitúo en un primer momento en la Francia del siglo XIX; de allí, la fisionomía de la época me lleva a extender la mirada hasta el Renacimiento y hacia Europa; y el examen de la teología me lleva incluso hasta la Edad Media cristiana. El recorrido culmina con un salto: las reflexiones de la danza moderna me llevan a mediados del siglo XX, y me exigen atravesar el Atlántico: termino pues en Estados Unidos.

No puedo dejar de anotar, en esta introducción, una serie de dificultades que tuve que afrontar y que en gran medida marcaron la dirección de los esfuerzos realizados en la redacción de este texto. La primera de ellas tiene que ver con que, siendo Delsarte un «predecesor desconocido» de la danza, las referencias bibliográficas que se encuentran sobre su obra y pensamiento son escasas, y no siempre de fácil acceso. El que muchas de ellas se encontraran en versiones digitales en la red fue de gran ayuda, y no puedo más que estar agradecida con la revolución informática y con la labor de aquellos que, de uno u otro modo, están comprometidos con la masificación del acceso al conocimiento por este medio. Por lo demás, en lo que se refiere a la obra del propio Delsarte, es de notar que él mismo nunca publicó sus trabajos en vida, y que la divulgación por escrito de sus ideas estuvo a cargo de algunos sus discípulos: Angélique Arnaud, el Abad Delaumosne, Genevieve Stebbins, Alfred Giraudet y otros pocos. Tan sólo pude acceder a algunos de ellos. Por esto, fue providencial la antología de los textos de Delsarte elaborada por Alain Porte, que constituye un invaluable aporte para quienes quieren sacar de la oscuridad la producción escrita del maestro desconocido. Esta edición, aparecida apenas hace menos de dos décadas, en 1992, reúne los textos conocidos de Delsarte y extraídos en su gran mayoría de los archivos de la familia del actor. Sin ella, este trabajo no existiría. El azar puso el libro en mis manos, traído de París por un amigo que lo encontró en el

suelo de una librería, sin precio, presto a ser prácticamente regalado o abandonado en el rincón de una bodega. A Raúl Parra le agradezco esa adquisición, lo mismo que la del libro de Ted Shawn, cuya edición original es imposible conseguir hoy y que, también por fortuna, fue reeditado en francés en el año 2005 (la edición anterior era de 1963). Al parecer, una renovación del interés por Delsarte ha empezado a fraguarse en las últimas décadas, y con gusto me declaro partícipe de ella.

A esta dificultad relativa al acceso material a los textos de y sobre Delsarte, se suma una más de fondo. Es que Delsarte no era filósofo y, aunque así lo pretendiera, tampoco era científico. Su formación académica estaba dirigida al escenario y él mismo consideró insuficientes los conocimientos que le fueron impartidos en sus años de formación. Su obra es, en realidad, el producto de un carácter sumamente inquieto y extremadamente ambicioso en sus propósitos, pero, al fin y al cabo, el de un hombre que quiso construir un sistema sin valerse de nada más que de sí mismo, de sus observaciones y de sus credos. En fin, un sistema que aquí y allá está sujeto o condenado a la inconsistencia. Este aspecto se me hizo evidente cuando emprendí la tarea de realizar, en el segundo capítulo de este trabajo, una exposición que diera cuenta coherentemente de los elementos principales del *Compendium*, como se conoce el esquema que sintetiza el pensamiento de Delsarte sobre las artes. Allí encontré una cantidad significativa de ambigüedades conceptuales, que en un principio me alejaban de la comprensión de sus planteamientos, y que luego, me exigieron, en algunos casos, confeccionar una suerte de nomenclatura propia que, en la exposición, me permitiera hacer distinciones que en el texto no estaban establecidas. En ese sentido, procuré indicar cuándo aparecían estas ambigüedades, y, en los casos en que fue necesario introducir una nueva designación para llenar los vacíos conceptuales dejados por el actor, traté de evitar toda arbitrariedad, explicando las decisiones nominales.

En tercer lugar, atendiendo a que el pensamiento de Delsarte no es conocido, y más bien, casi por completo ignorado en la filosofía, la redacción de este trabajo supuso para mí un doble esfuerzo. Un esfuerzo expositivo, que apunta a dar cuenta de Delsarte desde sí mismo, desde la complejidad de sus propias afirmaciones; y luego, un esfuerzo propiamente filosófico que tiene por objeto ofrecer un tratamiento de los planteamientos del autor con el fin de extraer sus supuestos, sus consecuencias y sus límites, mediante la especificación de las relaciones que es posible establecer con la tradición filosófica. Por ello, el lector encontrará que el texto oscila siempre entre estas dos formas de proceder.

Una última anotación es importante, y es que la mayoría de la bibliografía consultada por mí se encuentra en francés y en inglés. Al no haber traducciones al castellano, cuando he citado textualmente a Delsarte, a sus comentaristas o a otros autores, he realizado yo misma las traducciones.

La división de los capítulos que componen este texto está emparentada con los desplazamientos que he señalado antes, y con los momentos del pensamiento de Delsarte que examino en cada caso. En el primer capítulo, indago por los resortes o las primeras formulaciones de Delsarte sobre el gesto a través de la lectura de «Los episodios reveladores» – un texto en el que el actor narra, retrospectivamente, sus reflexiones y observaciones de juventud–, para luego señalar las afinidades de estas formulaciones con la fisionomía, indicando los puntos de encuentro en relación con la comprensión del gesto como un signo de los estados anímicos y con la necesidad de la elaboración de una gramática del gesto puesta al servicio del arte, y explicitando algunos de los supuestos epistemológicos y ontológicos de tales concepciones. En el segundo capítulo expongo los elementos principales del sistema de Delsarte, reunidos en «Le compendium»², para, en un segundo momento, hacer explícita la teoría de herencia teológica y trinitaria que le da sustento, y extraer las consecuencias de ésta para la comprensión de relación entre ontología y técnica que, a su vez, implica una transformación del modo en que la fisionomía entendía la expresión. Y en el tercer capítulo, expongo algunos elementos de la gramática del gesto elaborada por Delsarte, con el ánimo de mostrar la lógica que la define, y los límites que esta misma lógica produce, para luego señalar el modo en que fue recibida por la danza moderna americana, y proponer, a partir de allí, una nueva definición de la expresión, de la gramática y de la técnica, valiéndome de pensadores contemporáneos, particularmente de Maurice Merleau-Ponty y de Giorgio Agamben. Finalmente, extraigo una serie de conclusiones que pretenden recoger los aspectos transversales abordados a lo largo de los tres capítulos mencionados.

² El lector encontrará que utilizo dos modos de referirme al Compendium. Cuando lo escribo entre comillas, «El compendium», me refiero al texto recogido por la antología de Porte, que es, en realidad, la reunión de las transcripciones de una serie de conferencias impartidas por Delsarte. Cuando lo escribo en cursivas, el *Compendium*, me refiero al esquema gráfico que sintetiza el sistema elaborado por Delsarte, y, por extensión, al sistema mismo.

I. FRANÇOIS DELSARTE, EL JOVEN ACTOR NATURALISTA. LOS PRIMEROS RESORTES DE UNA SEMIÓTICA DEL GESTO

*Comment devient-on pour soi une
représentation? Et un montage de
fonctions?*

Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*

1. Urgencia técnica, solución epistemológica

La pregunta a la que este trabajo pretende dar curso puede ser formulada a partir del hecho totalmente singular de que, a mediados del siglo XIX, François Delsarte, actor, orador y cantante, y quien recibió su primera formación en la *École royale de musique et déclamation*, haya emprendido la tarea, desarrollada a lo largo de toda su vida, de fundamentar su disciplina sobre bases científicas, tanto en sus pretensiones clasificadoras y sistematizadoras, como en sus procedimientos experimentales. Los resultados de las investigaciones de Delsarte fueron recogidos en la más importante de sus obras, conocida con el nombre de *Compendium*, sistema tripartito, que recoge—es difícil saber si de modo genial o llevado por una insensata megalomanía—bajo los términos de la vida, el alma y el espíritu, una ontología; y bajo las expresiones de la inflexión, el gesto y la palabra, una «tecnogonía». El hombre, punto de encuentro y de tensión entre ontología y tecnogonía, se constituye en este sistema como «objeto del arte». Una exposición detallada del *Compendium* será abordada en el segundo capítulo de este trabajo. Por ahora, es preciso indagar sobre las raíces más profundas de las preguntas que tomaron por asalto al joven Delsarte, haciéndolo desviar su mirada del escenario para dirigirla a la observación científica de la naturaleza.

Sin duda, la motivación más evidente y, sobre todo, la más urgente, era para Delsarte una preocupación de carácter técnico. En este punto la anécdota dista mucho de ser superflua. Siendo muy joven, durante sus años de formación, Delsarte tuvo que encontrarse, por ventura o desventura, pero ciertamente por una necesidad propia de las artes en que se entrenaba, con dos obstáculos difícilmente eludibles. El primero de ellos, la imposibilidad de interpretar una acción de modo verosímil, que lo ponía cara a cara con la torpeza de sus gestos, con la falta de

consistencia en la entonación de su voz, con la incoherencia entre voz y gesto; pero también con la ignorancia de sus maestros, que no podían indicarle con exactitud en qué se equivocaba y cómo podía superar su falta de destreza. El segundo, la consecuencia directa de lo que él mismo consideró una formación mal impartida: después de haber pasado cuatro años en la *École royale*, Delsarte, que se había destacado en los primeros lugares de varios concursos de canto, fue perdiendo paulatinamente su voz hasta que no quedó de ella más que un hilo. Ello, en definitiva, le costó su carrera como intérprete, o al menos como intérprete avalado por el Conservatorio, pero lo obligó a asumir la vía de la investigación acerca de los principios del gesto y de la voz, y una nueva vida como profesor de canto y declamación.

Los resortes del giro de nuestro actor hacia la ciencia se encuentran magníficamente expuestos en el primero de los «Episodios reveladores», un texto cuya fecha de redacción no se conoce con certeza, pero del que se tiene noticia por primera vez en el último año de vida de Delsarte, por una carta dirigida a su discípulo Mackaye en 1871³.

Siendo estudiante, Delsarte interpretaba el papel de un joven oficial en la obra de Henri Berton *Les maris garçons*. En una de sus escenas, el joven se encuentra, después de algunos años de ausencia, con su antiguo hotelero, llamado Dugrand. Grata sorpresa, cuánto más porque Dugrand le debía al oficial algo de dinero. Debía entonces saludarlo: «¡Eh! ¡Hola papá Dugrand!». Delsarte relata así la situación:

Este apóstrofe debía mezclar sorpresa, franqueza militar y alegría. Sin embargo, desde las primeras palabras, una dificultad insuperable me detuvo. Esta dificultad estaba toda en mi gesto: la manera en que yo abordaba ese «papá Dugrand», era, sin importar lo que hiciera, de una torpeza tan persistente como grotesca. Ninguna de las lecciones que me daban sobre esa escena, ninguno de los esfuerzos que hacía para aprovechar esas lecciones, servían de nada. Ya se me habían pasado varios meses infructuosos diciendo y repitiendo esas palabras: «¡Eh! ¡Hola papá Dugrand!».

Cualquier otro alumno habría pasado a otra cosa, pero cuanto más insuperable parecía la dificultad, más se exaltaba mi entusiasmo. No obstante, mis esfuerzos eran pura pérdida.

«Así no es», decían mis profesores.

Dios mío, yo me daba cuenta como ellos de que *así no era*, pero lo que no veía era *en qué* no era así.

Parece que, al respecto, mis profesores tampoco sabían más que yo, porque nunca llegaron a decirme precisamente en qué mi manera se diferenciaba de la de ellos.

La especificación de esta diferencia me habría iluminado, pero todo permanecía para mí, lo mismo que para ellos, subordinado a las visiones inciertas de un vago instinto.

«Haz como yo», me decían enseñada. ¡Pues claro! Era mucho más fácil decirlo que hacerlo.

³ Se estima que «Les épisodes révélateurs» fueron redactados entre 1865 y 1871, y sólo fueron publicados en Estados Unidos en 1882, once años después de la muerte de Delsarte.

«¡Sé más diligente al abordar el papá Dugrand!» Y cuanto mayor era mi diligencia, más risible era mi torpeza.

— Observa.

— Sí, señor, observo.

— Sigue bien mis movimientos.

— Sí, señor, está bien, pero no sé cómo hacer para imitarlo, no logro aprehender los detalles de su gesto (me parece que varían cada vez que los hace), y no entiendo cómo sus razones, de las que estoy muy convencido, no producen en mí efectos análogos a los suyos.

— ¡No entiendes! ¡No entiendes! Y sin embargo es muy simple. Francamente, tu razón tiene que estar taponada, mi pobre muchacho, para que no te indique lo que debes hacer aquí, sobre todo después de haberte repetido hasta la saciedad el ejemplo que acabo de darte una vez más. Veamos, examina bien.

— Examino, señor, con todos mis ojos.

— Puedes ver claramente que lo primero que hay que hacer es extender los brazos hacia tu papá Dugrand, puesto que te place tanto verlo, ¡eso se cae de su peso!

Y de nuevo, heme ahí extendiendo los brazos hacia mi papá Dugrand, pero mi cuerpo, al seguir el movimiento de mis brazos, carecía todavía de aplomo y determinaba inevitablemente en mí una actitud grotesca a la cual mi profesor no podía oponer nada formal. Entonces, sin saber cómo rectificar mi torpeza, puesto que no contaba con principios para sustentar sus propios ejemplos, contrariado por una impotencia que no habría querido confesar, se ensañaba frecuentemente contra mi pobre inteligencia.

— ¡Cretino, decía finalmente, no sirves para nada! (...) ¿Cómo puedes estar todavía tan enredado? ¿Nunca vas a entender nada de mis ejemplos?

— Dios mío, señor, entiendo que sus ejemplos son perfectos.

— ¡Entonces imítalos, imbécil!⁴

Algún tiempo después, cuando el estudiante-actor rozaba los límites de la locura y se había hecho merecedor del rechazo de sus compañeros porque todo lo que hacía era repetir obsesivamente su parlamento de cuatro palabras, se encontró un día en una situación similar a la que tenía que interpretar. Llegó sorpresivamente a visitarlo un primo, que le traía algo de dinero y al que no veía hacía mucho tiempo. Ante la evidencia de su propia reacción espontánea, esta vez no impostada por la escenificación del gesto, Delsarte entendió en qué, específicamente, se expresaba una actitud de sorpresa y alegría en un encuentro. No se dirigió rápidamente hacia su primo con los brazos extendidos, como sin exactitud le habían indicado sus profesores; en cambio, notó que su torso se había inclinado hacia atrás, había agachado ligeramente la cabeza y, casi inmediatamente, había extendido y elevado los brazos. Esa sería la primera de las observaciones de una larga serie que terminaría por constituir una codificación gramatical y semiótica de la gestualidad corporal y facial.

⁴ Delsarte, François. «Les épisodes révélateurs», en Porte, Alain. *Delsarte. Une anthologie*, IPMC, Paris, 1992, pp. 54-57.

En este relato se pone en evidencia el fracaso de un método de aprendizaje y de interpretación que hasta ahora había sido la regla: la *imitación*. El imperativo «¡imítame!», tantas veces pronunciado por sus profesores, constituía para Delsarte, en el ámbito de la interpretación escénica, el terreno fangoso que una vez fueron para Descartes las ciencias y la filosofía en el ámbito del conocimiento⁵. ¿A quién creerle si todos dicen –hacen– algo distinto, e incluso, si los mismos dicen –hacen– cosas distintas cada vez? ¿Y cómo encontrar el criterio que permita distinguir, infaliblemente, con certeza, una interpretación verosímil de una torpe?

Más aún, ¿cómo hacer que tal discernimiento sea efectivo en el momento mismo en que se lo precisa? ¿Cómo lograr que la idea que el actor se hace de una buena interpretación se exprese adecuadamente, es decir, en correspondencia con ella, en el cuerpo, el gesto, la voz, de quien realiza la acción interpretada? E incluso, ¿no sucede a veces que, teniendo claridad sobre el principio que debe regir la acción, ésta aparece tozudamente inadecuada, sin gracia, apenas como un intento que debe ser perfeccionado y para el cual es necesario una serie casi infinita de repeticiones [*répétitions*]⁶?

1.1 Técnica y representación

En este punto se hace necesario plantear la pregunta más crudamente, sin considerar las circunstancias específicas de este u otro aprendiz, ni de tal o cual maestro. ¿*A qué se debe que una búsqueda de apropiación técnica encuentre siempre semejantes obstáculos?* Tal vez ello no deba ser atribuido únicamente a la incompetencia del maestro ni a la del alumno, y mucho menos a su «falta de voluntad». Bien vimos en el testimonio de Delsarte cuánto se esmera el alumno por conseguir los resultados deseados, y cuánto se exaspera el maestro al verlo fracasar; y podemos suponer que nada de eso sucedería si no hubiese de por medio un compromiso pleno del *querer*. «Cuanta mayor era mi diligencia, más risible era mi torpeza», dice Delsarte. Es que el proceso de apropiación de una técnica supone una dificultad fundamental, y hasta podría decirse que él mismo no es más que el intento permanente de superar tal dificultad. Entre la comprensión de lo que se desea hacer y el querer hacerlo, por un lado, y el *poder* hacerlo, por el

⁵ Cf. Descartes, René. *Discours de la méthode*, en *Oeuvres*, Vol. VI, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1996. Première partie, pp. 7-8.

⁶ Recorro acá a la lengua francesa, en la que la palabra *répétition* tiene a la vez el significado de una acción que se realiza múltiples veces, y de *ensayo* para las artes escénicas. En efecto, la adquisición de una habilidad técnica se produce siempre mediante una serie de ensayos. El perfeccionamiento del gesto, cualquiera que éste sea, es una tarea de repetir sobre lo que no está acabado. No se ensaya sobre lo perfecto.

otro, existe una brecha enorme. No es lo mismo, pues, saber lo que hay que hacer y saber [cómo] hacerlo.

¿Qué abismo es ese que se abre entre el «sé lo que hay que hacer y quiero hacerlo» y el «no puedo hacerlo»? Quien busca apropiarse una técnica, esto es, hacerla suya, debe toparse, necesariamente, con algo impropio que, sin embargo, no es la técnica misma: es su cuerpo.

¿Su *propio* cuerpo?... Aprender una técnica es, en cierto modo, apropiarse del propio cuerpo, que aparece como ajeno, inapropiado, cuando de realizar una tarea que requiere cierta destreza se trata. Una extrañeza casi fundacional se instaura entre «yo», que quiero, y «mi cuerpo», que no puede.

Esta escisión es la misma que se instala entonces entre los fines y los medios, más precisamente, entre la exigencia de los fines y la inadecuación de los medios. Por supuesto, no en toda técnica basta con «aprender a utilizar el cuerpo», saber cómo hacer algo con él; muchas veces interviene también el tener un instrumento propicio, y saber cómo hacer con él. Sin embargo, en el teatro, el canto, la declamación, la danza –pero también en ciertos deportes y artes marciales, entre otros–el *saber cómo* del cuerpo y del instrumento son el mismo, de ahí la frecuente identificación que enuncia: el cuerpo es *tu* instrumento. Singular modo de posesión, aquel en que «yo» no poseo lo que me es propio, sino que tengo que apropiármelo.

Eugenio Barba, desde la antropología teatral, ha pensado esta extrañeza como la distinción metodológica entre dos dimensiones: una interior («sé lo que hay que hacer»), y una física-mecánica («puedo o no puedo hacerlo»); y el trabajo de formación técnica como el esfuerzo por unificarlas.

Es evidente que hablar del cuerpo como de un instrumento no tiene ningún sentido. Cuando se dice que el actor/bailarín «se sirve de su cuerpo», basta con preguntar: «¿quién se sirve de qué?» para percatarse de que las palabras revelan una visión errónea de la realidad.

No obstante, es igualmente evidente que al repetir esa verdad innegable según la cual no es posible distinguir el cuerpo de alguna otra cosa, como se distinguiría el auto del piloto, no se brinda prácticamente ninguna ayuda a aquel que se ocupa del teatro.

La experiencia de la unidad entre dimensión interior y dimensión física/mecánica no es un punto de partida, sino el resultado del trabajo del actor/bailarín. Es el éxito del trabajo; es el objetivo que hay que alcanzar y no una indicación práctica que diría al actor/bailarín cómo proceder. En efecto, en su trabajo cotidiano, incluso el más curtido de los actores/bailarines experimenta continuamente lo contrario, a saber, el dualismo entre sí mismo (sus motivaciones, su voluntad, sus fantasmas) y su máquina física.

(...) El actor procede de afuera hacia adentro *como si* «el cuerpo» fuera una entidad separada, que la mente [*esprit*] y la voluntad pueden manipular artificialmente. La coherencia y el rigor de

ese programa de trabajo dependen de la coherencia y el rigor que éste emplea para aceptar hasta el final la ficción de la dualidad.⁷

Así, para Barba, concebir al cuerpo como instrumento o cosa separada al servicio del sujeto que actúa o baila, no tiene de ningún modo el carácter de una suposición ontológica, y carece de sentido pretender diferenciar el «yo» del propio cuerpo en lo que sería una *descripción de la realidad*. Sin embargo, en virtud de un interés técnico, asumir la dualidad resulta no sólo útil sino indispensable. Para lograr la apropiación que exige una práctica basada en el cuerpo como único medio, es necesario admitir la separación ficticia como si fuera una separación real, y ponerla entonces como punto de partida que marque el camino hacia la «recuperación» de la unidad.

Por supuesto, el que tal dualidad sea apenas metodológica, como lo sostiene el antropólogo teatral a finales del siglo XX, y que no deba ser tomada más que como un *como si*, no puede ser sino el resultado de un triunfo histórico del materialismo en la teoría teatral —y no solamente ahí, como es evidente—. Por lo demás, no hace falta creer en una relación natural de subordinación causal entre la «dimensión interior» y la «físico-mecánica», o en el dominio del alma o la razón sobre el cuerpo para percatarse de que hay alguna inconmensurabilidad que exige ser pensada. Para constatarlo, basta con recordarla figura de la «gran razón», «soberano poderoso» que «no dice ‘yo’ pero hace ‘yo’»⁸ o la afirmación de que «nadie ha determinado lo que puede un cuerpo» en virtud de su naturaleza exclusivamente corpórea sin ser determinado por el alma⁹. Quien pone de relieve el desconocimiento del cuerpo, a la vez que lo eleva a una potencia que excede la de la mente, no hace más que mostrar la otra cara de la extrañeza señalada.

En los dos casos se trata de algo que no encaja del todo, ya sea por defecto o por exceso del cuerpo. Cualquiera que sea la posición que se asuma, el aprendizaje de una técnica que tiene el cuerpo como único medio (o instrumento) exige resolver esta distancia. Ya sea que se opte por subsumir el cuerpo a la mente mediante un ejercicio de *unificación* (que todavía hay que ver en

⁷ Barba, Eugenio, «Le corps crédible», en Aslan, Odette (comp.), *Le corps en jeu*, CNRS Éditions, París, 2000, pp. 251-252. [La traducción es mía].

⁸ Cf. Nietzsche, Friedrich. «Los despreciadores del cuerpo», en *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 64-66.

⁹ Spinoza, Baruch de. *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. Óscar Cohan, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, E111p2e, p. 106. Spinoza señala así este extrañamiento de la experiencia de modo más radical, al afirmar que «cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo nace del alma, que tiene imperio sobre el cuerpo, no saben o que dicen, no hacen otra cosa que confesar en palabras especiosas que ignoran sin admirarse de ello, la verdadera causa de aquella acción».

qué consiste exactamente), o por subsumir la mente al cuerpo, suponiendo entonces que ésta no es más que un producto de aquél, el perfeccionamiento técnico, la adecuación de los medios a los fines, exige una solución.

La pregunta planteada por Jean-Luc Nancy que he escogido como epígrafe para este capítulo es, a mi modo de ver, la clave para trazar el camino seguido por Delsarte en la búsqueda de esa solución. En su obra *El intruso*, aunque la reflexión sobre la técnica recorre otros problemas que los aquí abordados, Nancy presenta con nitidez la experiencia de la extrañeza del propio cuerpo. Me permito citarlo largamente —no podría yo decirlo mejor—:

Yo (¿quién, «yo»?; esta es precisamente la pregunta: ¿cuál es el sujeto de la enunciación, siempre ajeno al sujeto de su enunciado, respecto del cual es forzosamente el intruso, y sin embargo, y a la fuerza, su motor, su embrague o su corazón?), yo he recibido, entonces, el corazón de otro; pronto se cumplirán diez años. Me lo trasplantaron. Mi propio corazón (la cosa pasa por lo «propio», lo hemos comprendido; o bien no es en absoluto eso, y no hay propiamente nada que comprender, ningún misterio, ninguna pregunta siquiera, sino la simple evidencia de un trasplante, como dicen preferentemente los médicos), mi propio corazón, por tanto, estaba fuera de servicio por una razón nunca aclarada. Para vivir era preciso, pues, recibir el corazón de otro.

(...)

Si mi propio corazón me abandonaba, ¿hasta dónde era «el mío», y «mi propio» órgano? Desde hacía algunos años experimentaba cierto palpitar, quiebres en el ritmo, poco en verdad (...): no un órgano, no la masa muscular rojo oscuro acorazada con tubos que ahora, de improviso, debía imaginar. No «mi corazón» latiendo sin cesar, tan ausente hasta entonces como la planta de mis pies durante la marcha.

Se me volvía ajeno, hacía intrusión por defección, casi por rechazo. (...) Un suave deslizamiento me separaba de mí mismo. Estaba allí, era verano, había que esperar, algo se desprendía de mí, o surgía en mí donde no había nada: nada más que la «propia» inmersión en mí de un «yo mismo» que nunca se había identificado con ese cuerpo, todavía menos con ese corazón, y que se contemplaba de repente. Por ejemplo, al subir las escaleras, más adelante, cuando sentía las palpitations de cada extrasístole como la caída de una piedra en el fondo de un pozo. *¿Cómo se convierte entonces uno en representación para uno mismo? ¿Y en un montaje de funciones? ¿Y dónde desaparece entonces la evidencia poderosa y muda que mantenía el conjunto unido sin historia?*¹⁰

La unidad del yo, que hasta entonces había sido una evidencia, se resquebraja cuando el corazón falla. La claridad sobre lo propio y lo impropio se desvanece en cuanto el órgano que debe funcionar para mí me abandona. Y lo que sucede allí es precisamente que el cuerpo aparece como un desconocido: hace intrusión. Tengo que reconocer que me es ajeno, pero, a la vez, que la condición de esa extrañeza es que «me» pertenezca, o, mejor, me haya pertenecido. El cuerpo —el corazón— se convierte entonces en objeto, en representación, es decir, en órgano, en montaje de funciones. Masa muscular roja, diástole y sístole, ritmo

¹⁰ Nancy, Jean-Luc, *El intruso*, trad. Margarita Martínez, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006. [El énfasis es mío].

cardíaco, vascularización, arritmia: tal es el modo en que se presenta la posibilidad de recuperar lo que se ha revelado como ajeno. Y en ello, la ciencia médica, con su imaginería de la transparencia y sus cortes transversales y longitudinales, cumple un papel fundamental. Este caso, por supuesto, constituye una forma extrema de la experiencia de extrañeza con respecto al propio cuerpo, pero precisamente en esa medida permite plantear el problema con mayor nitidez; la extrapolación se justifica por su potencia para mostrar el asunto en la escala de la extrañeza técnica suscitada por la dificultad de la interpretación escénica.

En el caso del órgano que falla, la recuperación de la unidad puede llegar a no ser posible nunca más, aunque el órgano sea remplazado por uno que funcione. Pero no sucede lo mismo con el aprendizaje técnico. El cuerpo aparece como un intruso en la torpeza, en la inadecuación de lo que se supone debemos hacer y lo que terminamos haciendo sin querer. La repetición obra de tal modo que poco a poco, el cuerpo se hace a la forma de lo que se le exige. «El cuerpo se forma, se disciplina, se honra, y, a la vez, se confía en él. El movimiento llega a hacerse limpio, preciso, elocuente, veraz», dice Martha Graham, refiriéndose al arduo proceso de hacerse bailarín¹¹. Pero todo aquel que ha pasado por una formación técnica en danza, en teatro o en canto, por ejemplo, sabe que una repetición ciega, sin claridad sobre los principios motores más elementales, no conduce sino a dos formas de fracaso: la primera, la adquisición de malos hábitos, que no producirá más que la perpetuación de la torpeza, y, muy seguramente, como consecuencia de ello, la segunda: el padecimiento de lesiones, la avería del instrumento-cuerpo, ésta sí, en algunos casos, irreversible (como el corazón que falla).

En ese sentido, a manera de hipótesis principal de este capítulo, propongo que la preocupación de Delsarte por un estudio científico del gesto tiene su origen en la inminencia de la dificultad técnica que instaura una escisión entre la mente y el cuerpo, y que la superación de esta dificultad exige hacer del cuerpo un objeto de conocimiento. Representarse el cuerpo en sus funciones, elaborar una topología, encontrar en él el principio de expresión de la vida anímica, y con ello como sustento, entonces sí, ejercitarlo, darle una nueva forma acorde con los fines de la interpretación teatral, de la retórica o del canto.

Pero justamente en este punto es preciso indagar por otro asunto. Hasta aquí, he abordado el tema del perfeccionamiento técnico en términos quizá muy vagos o generales. Lo mismo podría decirse del atleta que del actor: los dos se enfrentan por igual a la inadecuación de su

¹¹ Graham, Martha, *La memoria ancestral*, trad. de Ángela Pérez, Circe, Barcelona, 1995, p. 6.

cuerpo con respecto a los fines solicitados por su práctica respectiva y los dos necesitan en igual medida una apropiación epistemológica que guíe su entrenamiento. Pero de ellos no se puede decir en el mismo sentido que el cuerpo sea un instrumento. Es cierto que en un caso y en el otro el cuerpo es la materia sobre la que se trabaja para transformarla, y en los dos, los efectos del perfeccionamiento técnico se buscan en el cuerpo. Si se quiere, medio y fin coinciden en la misma instancia. Pero el cuerpo del actor, a diferencia del cuerpo del atleta, es, además, vehículo de algo más que la pura ejecución.

La interpretación teatral, fundada sobre el dominio de la postura, del gesto y de la voz, pone en escena un carácter, entendido éste como disposición anímica, y sus fluctuaciones afectivas y volitivas. Y ello, hay que señalarlo, está mediado por el texto al que el actor se enfrenta en cuanto tiene que «darle vida» a un personaje. El actor se convierte, pues, en *médium* de algo distinto de él: el texto impone una dirección y un límite, según la situación dramática de que se trate en cada caso. «Este apóstrofe debía mezclar sorpresa, franqueza militar y alegría», decía Delsarte refiriéndose a las sufridas líneas de saludo a papá Dugrand. Si el gesto y el tono de la voz se convierten en un problema, no es porque el actor no sepa hablar ni gesticular; es porque la escena toda —el espacio, el texto, el personaje—, es un artificio que, sin embargo, exige que las acciones allí realizadas aparezcan como naturales. Sólo en esa específica condición aparece el problema de la verosimilitud. De un atleta no se espera que corra *como correría* un atleta; se espera que corra lo mejor que él mismo puede hacerlo. De un actor, en cambio, se espera que actúe *como actuaría su personaje si éste estuviera en determinada situación, según su carácter, sus motivos, según aquello que el drama le impone como pathos*.

Ello hace que la dificultad técnica se vuelva más compleja todavía. Suponiendo incluso, si es que es posible considerarlo abstractamente, que un actor haya alcanzado un dominio perfecto sobre su voz o sobre sus gestos, de tal modo que en ellos no haya nada de superfluo o de desgraciado, ¿cómo saber qué tono adoptar para una línea, con qué movimiento de los brazos o del torso acompañarla, qué expresión dibujar en el rostro? ¿No supone esa capacidad, acaso, el haber tenido al menos la experiencia de algo similar? Y si así fuera, ¿no debería ser el actor el más sabio de los hombres, para poder extraer de su acervo todas las experiencias posibles, como de una fuente inagotable? A cada situación dramática, una experiencia vivida y disponible en la memoria corporal y afectiva, lista para ser puesta en escena: ¡qué gran actor! Imposible, sin embargo. —No hace falta aquí una gran elaboración para sustentar la finitud de la experiencia... y de la memoria—.

El actor se enfrenta entonces a una doble dificultad: en el aprendizaje técnico, aquella consistente en «recuperar» la unidad perdida entre mente y cuerpo—perdida porque antes se la daba por evidente—; y en la interpretación, la de darle un talante específico a la acción, determinado por personaje, texto y situación dramática. La solución, en los dos casos, una vez admitida la finitud de la experiencia vivida, apunta a la necesidad de *conocer*. Conocer los principios, esto es, por un lado, construir para sí una imagen de la constitución orgánica del cuerpo, de modo que la inteligencia pueda obrar con claridad —y distinción— sobre el instrumento, y así le sea posible aumentar su potencia para la ejecución. Por otro lado, conocer los principios según los cuales algo de lo que sucede en el alma se manifiesta en el cuerpo, bajo la forma de la *expresión de las pasiones*, para así poder hacer de modo *verosímil* en el escenario lo que haría un hombre tal, movido por tales motivos, en tales circunstancias, según un tal temperamento o carácter.

Y esa es, precisamente, la dirección que Delsarte dará a sus investigaciones, aunque, como veremos más adelante, en ella no se agoten sus pretensiones. Perplejo por la falta de consistencia de las indicaciones de sus maestros, el actor se ocupará de preguntarse entonces por la *razón de ser* de determinadas reacciones corporales —gestuales, diremos— relacionadas con respuestas emotivas o cognitivas, razón que debía ser, entonces, buscada no en las suposiciones que sobre ella hacían los sabios, sino en la naturaleza misma: «identificar la propia razón a la *razón de las cosas*»¹².

1.2 De la verosimilitud a la verdad

Retomemos, pues, el episodio del primo venido, sin saberlo, a revelar el *quid* de todas las preguntas del discípulo fracasado. Lo que en esa circunstancia se puso de manifiesto fue una diferencia crucial entre una reacción, expresada mediante determinados gestos, que se suponía evidente y que los maestros enseñaban como tal, y lo que *en realidad* ocurría ante la específica situación de sorpresa, gratitud y respeto suscitada por el recién llegado. Era necesario, entonces, someter la instrucción a un examen riguroso, que incluso implicaba poner en cuestión la capacidad misma de la razón:

He constatado la impotencia de mi razón y de la de mis maestros. Pero, como no es probable que mis maestros y yo seamos todos al mismo tiempo más tontos que el común de los mártires

¹² Delsarte, François, «Les épisodes révélateurs», *op. cit.*, p. 60.

(*sic*), concluyo que la razón del hombre es ciega en materia de principios y que todas sus enseñanzas serían impotentes para guiarme en mis investigaciones. Pero, de otro lado, me resulta evidente que, sin esta razón, yo no sabría utilizar ningún principio. ¿Qué es pues la razón humana tan vana y tan preciosa a la vez? ¿Y qué papel se le debe asignar en el arte? Creo que es eso, ante todo, lo que hay que saber. La respuesta que esta pregunta exige debe surgir para mí del estudio de los fenómenos del instinto; examinemos entonces aquellos que la naturaleza acaba de ofrecerme providencialmente. Si esos fenómenos, opuestos a los que entreveía mi razón, son prescritos por una necesidad fisiológica o anímica, necesidad sobre la cual se funda el instinto, son por ello mismo motivados, soberanamente motivados. Es irrefutable. Ahora bien, si logro penetrar el sentido de esos motivos, si comprendo la razón de los fenómenos que me impone el instinto, me será forzoso admitir, en el orden de las cosas, una razón que no es *mi razón*. Una razón superior, infalible, que se burla de mi razón, la cual, mal o bien, debe someterse so pena de caer en el absurdo.

(...)

He aquí el primer fruto de mi primera observación; él consiste, ante todo, en hacerme reconocer, en los hechos por examinar, el testimonio de una razón superior e infalible, y luego en armarme de desconfianza contra mi razón y sus extravíos.

(...)

En la frase: «Eh! Bonjour, etc.», mi razón me dictaba este triple movimiento paralelo: avanzar la cabeza, los brazos y el torso sobre la pierna anterior. Y he aquí que una frase semejante: «*Eh! Bonjour mon cher cousin!*» producida en una situación idéntica, determina fenómenos diametralmente opuestos a aquellos que mi razón estima como los únicos admisibles. En efecto, ¿no se cae de su peso que la aparición de una cosa agradable y amada tenga por primer efecto atraernos hacia ella? ¿No parece perfectamente natural tender la mano a un amigo que una afectuosa sorpresa nos hace interpelar con estas palabras: «¡Eh! Hola, querido amigo»? ¿Y nos vendría alguna vez a la mente el dirigir nuestro cuerpo contrariamente al objeto que lo atrae afectuosamente? (...) Pues bien, ¡no! Todas esas cosas tan racionales y tan perfectamente claras, son radicalmente falsas. Los hechos lo prueban irrefutablemente, y con esos hechos no hay nada que discutir. Es absolutamente necesario admitirlos a priori como fundados o renunciar a la verdad. (...) Así pues, de acuerdo con la indicación natural de lo que hemos llamado razón soberana (...) en esta frase: «*Eh! Bonjour papa Dugrand!*» hay que elevar los brazos, bajar la cabeza y echar el torso hacia atrás, apoyándolo en la pierna posterior.¹³

Desglosemos el problema: una vez constatada la insuficiencia de lo que en adelante podrían ser considerados prejuicios de los maestros, Delsarte debe reconocer que aquello que aparece como razonable en realidad no lo es, tal como lo muestran una serie de indicios muy específicos—la auténtica reacción suscitada en él por una situación similar a la que debía interpretar—. Le es necesario, pues, admitir que debe buscar la claridad faltante en otra parte, a saber, en una razón no individual, y no en lo que el razonamiento supone como evidente, sino en el *orden de las cosas*, esto es, una razón superior —diremos, por ahora¹⁴, la naturaleza— que se

¹³ *Ibidem*, p. 61.

¹⁴ En este punto, con miras a plantear el problema que trato de reconstruir, me es preciso omitir, deliberadamente y haciendo un gran esfuerzo, la savia teísta y esotérica del pensamiento de Delsarte, que retomaré en el segundo capítulo. La gran mayoría de los paréntesis que encierran puntos suspensivos en las citas obedecen a este intento que, espero, el lector sepa entender. Por lo demás, en la época que «Los episodios reveladores» relatan, Delsarte no había llegado aún

manifiesta en los fenómenos producidos por y fundados en el instinto, entendido en una doble dimensión: fisiológica y anímica.

En ese punto, la pregunta por la consistencia de las acciones escenificadas –verosimilitud–, se convierte en una pregunta por la adecuación de tales acciones a aquellas dictadas por la naturaleza y, en tal sentido, en una pregunta por la verdad, entendida en términos naturalistas o realistas. Lo que ha tenido lugar en este primer episodio revelador no es sino la aparición de un indicio que señala la dirección en que debe, en adelante, trascurrir la investigación del actor. La acción espontánea que contradice la enseñanza del canon pedagógico imitativo, reclama, pues, un ejercicio de indagación por los principios generales que ponen en marcha la expresión, es decir, por las reglas según las cuales una determinada pasión o afección del alma se manifiesta en un movimiento específico de las partes del rostro o del cuerpo, y en un cierto tono de la voz.

1.3 Observación: hacia una semiótica de la vida

El siguiente de los episodios reveladores relatados por Delsarte llevará a puntualizar esta búsqueda en los términos de una semiótica de la vida anímica con pretensiones de universalidad. Una vez convencido de la necesidad de buscar los principios de la expresión en una observación rigurosa de la naturaleza, Delsarte se hace invitar, por el mismo primo del episodio anterior, que estudiaba medicina, a una visita al anfiteatro. Allí, horrorizado por el espectáculo de los cuerpos descuartizados, se percata de una situación que, hasta entonces, parecía haber sido omitida por los mismos estudiantes:

No obstante, en medio de tantos objetos repulsivos, la *facultad de observación* a la cual debo ya tan fecundos descubrimientos no se había dormido en mí. Ya me había preguntado mediante qué signo evidente se podría reconocer una muerte reciente. Al respecto, había explorado e interrogado rápidamente todas las partes del cuerpo de algunos cadáveres que permanecían más o menos intactos. Buscaba un rasgo común a todos, una forma, un signo invariablemente afectado por todos: la mano me proporcionó ese signo y respondió ampliamente mi pregunta. Noté, en efecto, que el pulgar presentaba en todos los cadáveres una actitud singular; me impresionó aquel movimiento de *aducción* que ni la vigilia ni el sueño habían ofrecido a mi vista. Eso fue una iluminación. Para estar más seguro de mi descubrimiento, busqué en las cubetas (...) en donde estaban los brazos separados del tronco; estos presentaban la misma disposición. Vi incluso manos separadas de los antebrazos, y a pesar de la ablación de los tendones flexores, siempre la mano volvía a trazar ese signo. Tal persistencia no podía dejar que subsistiera duda

a la sistematización de sus principios, basados en una concepción trinitaria del mundo y del hombre, y consignada en el *Compendium*.

alguna; desde entonces, pues, tenía la *semiótica* de la muerte. Ello me alegró, tanto más cuanto que, previendo la utilidad que este descubrimiento podría tener en el campo de batalla, por ejemplo, donde uno está expuesto a enterrar a más de uno vivo, adivinaba además algo de su importancia artística.¹⁵

La búsqueda delsartiana, sin embargo, no podía contentarse con una semiótica de la muerte, aunque es cierto que la observación sobre la aducción de los pulgares en los cadáveres develaba ya un dato suficientemente importante: todo redundaría en provecho del arte. ¿Pero qué principio del movimiento podría extraerse precisamente de aquello que ya no era una vida, sino un fragmento descompuesto de cuerpo? En efecto, a su llegada al anfiteatro, después de ver «los cadáveres mutilados por el escalpelo, desfigurados por la putrefacción y devorados en parte por gusanos y ratas», y otras cuantas inmundicias, Delsarte se escandaliza:

¡Pero qué! —me dije— ¡esas masas informes y pútridas han vivido! ¡Han pensado! ¡Han amado, y, quién lo creería ante el horror y el disgusto que inspiran, han sido amadas, queridas, adoradas tal vez!

¡Ah! Sí, como lo piensan esos estudiantes [de medicina], el alma no es inmortal, si es ahí donde deben terminar tantas aspiraciones, tantos proyectos, tantas esperanzas, *¿qué es entonces el hombre?*¹⁶

No es pues, un espíritu de anatomista el que anima al investigador. De hecho, éste se lamenta de la hosca frialdad, la indiferencia y el cinismo con que los médicos tratan los cuerpos despojados de vida, y llega incluso a pensar que, ante la evidencia de la total inexistencia de un sentimiento de empatía, acaso de respeto religioso por los muertos, los científicos mismos están «más muertos» que los cadáveres de los que se ocupan.

Así pues, con la intención de llevar su búsqueda más allá de los cadáveres, el actor y declamador, ahora curioso investigador de la naturaleza, pide entonces ser conducido del anfiteatro a la clínica, para observar *in vivo* a un agonizante, y comprobar su hallazgo en el tortuoso proceso que lleva de la vida a la muerte. En efecto, Delsarte constató que, al inicio de la agonía, los pulgares se contraían de modo casi imperceptible, pero «al llegar a la última lucha, y en los esfuerzos supremos que hizo ese desdichado para aferrarse a una vida que le escapaba, vi todos los dedos dirigirse compulsivamente hacia la palma de la mano, escondiendo los pulgares que previamente se habían acercado a ese centro de convergencia»¹⁷. La muerte sucedió al poco tiempo, y los dedos recuperaron la posición neutral, salvo el pulgar, que se

¹⁵ Delsarte, François, «Les épisodes révélateurs», *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 64-65. [Cursivas del autor].

¹⁷ *Ibidem*, p. 66.

mantuvo contraído. Múltiples verificaciones confirmaron la regularidad de este signo, ahora inequívoco, de la muerte.

Se creería que con esta nueva observación, Delsarte no hizo más que ganar una mayor certeza sobre la semiótica de la muerte alcanzada mediante el examen de los cadáveres, pero la verdad es que obtuvo algo mucho más importante: que al inicio de la agonía la contracción de los pulgares fuera mucho menos evidente que ante la inminencia de la muerte, cuando se hacía del todo patente, lo proveyó de un criterio definitivo: el de la *intensidad* del signo, que dependía de la menor o mayor proximidad del evento final y, con ello, de la presencia de la vida y su paulatina retirada. En adelante, los signos tendrían que ser abordados en términos de *grados* y, lo que es más determinante todavía, la introducción de este nuevo criterio haría necesario el paso a una semiótica de la muerte a una de la vida.

Ese tránsito no es, sin embargo, transparente, y precisa, para el actor, de una moción metodológica. Dotado del nuevo principio de la semiótica, y convencido de que tenía que utilizarlo en provecho del arte, Delsarte se dirigió al Museo del Louvre, en búsqueda de los cuadros en los que se representaban muertos y moribundos heridos en batalla, o al mismísimo Crucificado, pero sólo para constatar que ninguno de los autores de las más importantes obras pictóricas había dado con el signo indiscutible de la muerte.

Recorrí de nuevo las galerías del Louvre, pero esta vez armado de un criterio que daría a mi crítica una incontestable autoridad, y ahí, para evitar toda digresión inútil, la ignorancia de los pintores, y hablo aquí de los más renombrados, no tardó en serme demostrada, qué digo, me saltó a los ojos, pues todas esas manos en las que creían haber representado la muerte no me ofrecían más que los caracteres de un sueño más o menos apacible. Así, el descubrimiento de una sola ley había bastado para que un pobre jovencito de quince años, desposeído de toda ciencia y aquejado por la profunda ignorancia en la que lo habían dejado hasta el momento, se sintiera elevado a la altura de un crítico infalible y ante el cual los más grandes artistas no podían tener gracia alguna. Comprendí entonces toda la potencia, toda la fecundidad de las leyes que rigen la naturaleza del hombre, y cuánto el genio mismo era esterilizado por la ignorancia de esas leyes de las que nos puede hacer poseedores una simple observación.¹⁸

De nuevo, Delsarte se enfrentaba a la ignorancia de los maestros, ahora los Maestros de la pintura occidental —no estaba nada menos que en el Louvre—, y, como lo había hecho antes, debía anteponer una actitud metodológica de distancia frente a tal autoridad:

Pero, me dije, mi descubrimiento no está completo, pues si gracias a él he podido constatar que todas esas imágenes de la muerte son infieles y no responden en realidad más que a la expresión del sueño, me es, de otra parte, imposible constatar hasta qué punto viven esas imágenes en las

¹⁸ *Ibidem*, p. 67.

que el pintor ha pretendido representar la vida. Es, pues, el carácter de la vida lo que tengo que estudiar para completar mi crítica.¹⁹

Actitud, se diría, calcada de la de Descartes nuevamente, pues la evidencia de que una fuente de conocimiento puede conducir a error en un aspecto específico deriva en la deslegitimación íntegra del tal fuente, y exige la negativa a asentir sobre su veracidad²⁰. Así pues, ¿qué razones podrían seguir obrando con respecto a la adecuación de las representaciones de los vivos, si las de los muertos se mostraban como falsas con tanta patencia? Ahora bien, una parte del camino había sido allanada: si la aducción del pulgar, en sus diferentes grados, constituía el criterio para determinar la cercanía de la muerte, por extrapolación, necesariamente, tendría que ser relevante para establecer la intensidad de la vida. Pero entonces, el museo no podía seguir siendo el campo de estudio; era preciso escoger un lugar donde fuese posible someter a examen la disposición de los pulgares de los vivientes. «Dejé entonces el museo donde ya no tenía nada más que aprender, y, para observar la mímica viviente del pulgar, me dirigí al paseo de las Tulerías, frecuentado entonces por toda la *aristocracia parisina*»²¹.

Y he aquí que el estudio tenía que toparse con una nueva dificultad. Los aristócratas no podían ofrecerle lo que buscaba. «*Ese medio*, me dije, es *evidentemente falso* de los pies a la cabeza, no vive más que una vida afectada y estirada, artificio es todo lo que allí veo, pero el arte, así lo presiento, se deshonra en todo aquello que toma prestado del artificio»²². La afectación propia de la «gente de mundo», tal como Delsarte la describe, consiste precisamente en una profunda moderación de los gestos, que casi los reduce a su desaparición. Si a los ojos del joven investigador los médicos aparecían, por su insensibilidad, más muertos que los muertos, otro tanto habría que admitir de la aristocracia. Estos personajes que Delsarte rechaza como posibles sujetos de observación han temperado sus gestos —aquel exceso del impulso o de la emoción que desborda el nervio o la «interioridad» y se dibuja en el rostro, en el tono elevado u oscilante de la voz, en la manera de portarse, de llevarse a sí mismo—, hasta el punto de ejercer un dominio total sobre éstos: la impavidez, la adecuada moderación en la expresión y en la postura son signos del haber nacido en noble cuna. Lo mismo sucedía con la burguesía de la época, tanto más cuanto mayor era el rigor que debían poner en el cálculo de sus maneras y

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cf. Descartes, René. *Discours de la méthode*, op. cit. Quatrième partie, pp. 31-32.

²¹ Delsarte, François. «Les épisodes révélateurs», op. cit., p. 67.

²² *Ibidem*, p. 70. [Énfasis del autor].

mayor el empeño en su asimilación e incorporación, si querían acceder, sin haberlo heredado al nacer, al grado de distinción que su creciente poder económico y político reclamaba.

Mucho habría que decir sobre una codificación socio-política del gesto, que, haciendo una lectura de Giorgio Agamben, sería posible identificar con el fenómeno generalizado, en la Europa de finales del siglo XIX, de una pérdida. «El hombre ha perdido sus gestos»²³, nos dice el autor de *Medios sin fin*. Esta desaparición, a su vez, daría lugar a una preocupación creciente por recuperar lo perdido.

Ahora, una humanidad –una sociedad– que los ha perdido [los gestos] se encuentra al mismo tiempo obsesionada por este hecho. Para los hombres que pierden lo que les es natural, los gestos, hasta los más sencillos, se convierten en algo como un destino, un destino inevitable. Los hombres que pierden su desenvoltura son obsesionados por los gestos. (...) Se podrían ofrecer muchos ejemplos: si se mira el arte de final de siglo, el arte llamado «pompiere», los monumentos muestran la obsesión por el gesto, se centran en él, en lo que los hombres estaban perdiendo. (...) Y cuando la época se dio cuenta de ello, se inició un intento extremo de entrar otra vez en posesión de lo que estaba perdido, un esfuerzo para recuperar *in extremis* los ademanes abandonados. La danza de Isadora Duncan y de Diaghilev evidentemente, pero también las *Recherches* de Proust y la gran poesía de Jungedstil de Rilke-Pascoli trazan el círculo en donde los hombres buscan para recuperar o para evocar lo que habían perdido o que iban a perder para siempre.²⁴

¿Podría el trabajo de Delsarte ser inscrito en este intento de recuperación del gesto? ¿Y de qué modo? ¿Qué tipo de experiencia del cuerpo, qué concepción del arte y de la expresión hacen posibles las pretensiones científicas del actor? Todo ello hace parte del recorrido que aquí intentamos trazar. Por ahora, quedémonos con el asunto que Delsarte mismo señala como problemático al enfrentarse, en el Jardín de las Tulerías, con una clase caracterizada por la inexpresividad, esto es, por la *falsedad*.

(...) todos los bien nacidos mienten. El medio que ellos constituyen y que llamamos el mundo no es más que una mentira perpetua. La urbanidad misma descansa sobre la mentira. Es más, ella la impone como un deber. ¡En qué se convertiría el mundo, Dios, si en él la verdad se tuviera que escuchar! ¡Darían ganas de huir! Un cuarto de hora de sinceridad no sería tolerable... la gente se despellejaría; de ahí la extrema reserva con la cual se manifiestan los sentimientos más confesables, de ahí esa prudencia que paraliza los resortes de la vida sensitiva (...).²⁵

Como hemos visto, la búsqueda de los principios del arte debía pasar por la observación en campo para establecer el carácter de la expresión de la vida en los cuerpos –hasta este punto,

²³ Agamben, Giorgio. «Teoría del gesto: los medios puros», en *La modernidad como estética*, XII Congreso Nacional de Estética, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1993, p. 102.

²⁴ Delsarte, François. «Les épisodes révélateurs», *op. cit.*, p. 103.

²⁵ *Ibidem*, p. 87.

específicamente en los movimientos de los pulgares—, pero, en su primer intento, tal observación fracasa al encontrarse en un medio que vive precisamente del artificio. Y lo que la reflexión de Delsarte pone de relieve es que tal cosa no puede ser la fuente del arte, al contrario, lo desvirtúa por completo. El arte, pues, debe extraer sus recursos de la naturaleza misma, y entonces, su fundamento ha de evaluarse con respecto a la verdad. Verdad que, entonces, no podrá ser hallada sino en la espontaneidad de la expresión. Así, nuestro actortendrá que dirigir su mirada hacia los caracteres no cultivados en el código de *l'élégance*: nodrizas, mucamas, gente del pueblo. Allí, en cambio, la búsqueda da frutos rápidamente.

¡Ah!, me dije, en el seno de ese pueblo de nodrizas, de niños, de criadas mofletudas y de madres de familia, todos riendo, llorando a la vez, gritando, gesticulando, saltando, arremolinándose, ¡en buena hora! Aquí está la vida, y si la contemplación de ese pequeño mundo turbulento y afectuoso no me instruyera, ¿en dónde encontraría la solución que busco? Pero esa solución, como yo lo preveía, no se hizo esperar. Así, noté que había nodrizas distraídas e indiferentes frente al niño que amamantaban. En ellas, el pulgar estaba invariablemente cerca de los dedos y presentaba cierta semejanza con la aducción que se manifiesta en la muerte. En otras nodrizas más afectuosas, los dedos de la mano que sostenían al niño se separaban sensiblemente y dejaban ver un pulgar excéntricamente tierno. Pero esta excentricación del pulgar se elevaba a proporciones sobrecogedoras en las madres que veía partir con su pequeño. Allí, el pulgar se separaba vehementemente como para abrazar y estrechar a un ser adorado. De ese modo, no tardé en reconocer que la *abducción* o la separación del pulgar es proporcional a la exaltación afectiva de la vida. Sin ninguna duda, me dije, *el pulgar es, en la progresión abductiva, el termómetro de la vida* como lo es de la muerte en la proporción inversa.²⁶

Un naturalismo caracterizará esta nueva aproximación: el gesto cotidiano, espontáneo, sin imposturas, incluso sin imposturas sociales, se convertirá en una clave que tiene sustento en una gran suposición: el gesto devela una realidad anímica, y en toda ocasión donde aparece muestra la verdad del alma que en él se expresa. Así, su aplicación en el campo del arte implicará la capacidad adquirida de reconocer cuándo un hombre dice la verdad y cuándo miente: sus pulgares lo delatarán.

De la generalización de ese principio, obtuve aplicaciones muy interesantes para mi arte. Así, me decía, suponiendo la presencia de tres hombres a cada uno de los cuales yo hubiese pedido un favor y, suponiendo que los tres me dijeran sucesivamente la palabra *sí* en respuesta a mi petición, y que esos tres hombres acompañaran ese *sí* de un mismo signo de la mano correspondiente al consentimiento, si uno de ellos dejara su pulgar acercarse al índice, resultaría evidente que él me engañaría, pues su pulgar así ubicado me diría que él está muerto ante mi propuesta. Si noto en el segundo una ligera abducción del pulgar, debo creer que aquél, aunque poco diligente para complacerme, lo hará sin embargo por resignación. Pero si el tercero opone fuertemente el pulgar a los otros dedos, ¡oh!, puedo contar con su bondad. Este último no me

²⁶ *Ibidem*, p. 70.

engañará, la abducción de su pulgar me enseña más sobre su benevolencia que todas las palabras con las que podría comprometerse.²⁷

Volvamos, pues, al problema inicial, para reconstruir sus momentos. Si el actor fracasa en su ejercicio de interpretación, ello se debe a que hay una falta de consistencia entre los motivos y las afecciones que se supone dirigen la acción del personaje exigida por la situación dramática, y lo que efectivamente el intérprete realiza en escena. Así, la torpeza aparece como producto de una escisión entre el adentro del alma, «yo», y el afuera del cuerpo, incapaz de ser fiel, técnicamente, a los motores internos supuestos en el texto teatral. Para subsanar tal inconsistencia, las indicaciones que reclaman la imitación se muestran insuficientes en la medida en que, por un lado, provienen de fuera casi siempre de modo confuso, y por otro, no tienen fundamento; hace falta, entonces, establecer los principios según los cuales las afecciones del alma se expresan en movimientos del cuerpo. Y ello sólo puede ser logrado mediante una observación de la vida de los hombres –y su natural contraste con la muerte–, que culminará en el hallazgo de movimientos corporales que son más que eso: son *signos*, que se presentan con mayor o menor intensidad y que constituyen entonces el *termómetro* de la vida anímica. Su alcance va más allá de una aplicación práctica en el entramado de las intenciones de los hombres en la vida cotidiana, como lo podría ser el no hacerse ilusiones vanas sobre las promesas de un semejante –nada despreciable, por cierto–; además, proporcionan una clave para el arte: primero, en un sentido crítico-técnico, permiten establecer si una representación, pictórica, por ejemplo, es adecuada a su objeto; pero más importante todavía, constituyen el criterio de una buena interpretación y dan la pauta precisa sobre la forma y la intensidad del movimiento que debe acompañar una acción teatral. En adelante, una acción que no ponga el pulgar en movimiento, no podrá ser considerada veraz, ni mucho menos elocuente; y el actor

²⁷ *Ibidem*, p. 71. Aparece aquí una sugerente contraposición entre el gesto y la palabra, que puede dar indicios sobre la idea según la cual la gestualidad constituiría un lenguaje autónomo y con más títulos de legitimidad que el lenguaje verbal, en el sentido en que estos pueden ser definidos según una relación de adecuación con la realidad. En primer lugar, el lenguaje «del alma» no pide mediación articulada; él mismo es expresión directa de los motivos y pasiones de los hombres, y, en cuanto tal, resulta de entrada legitimado por su origen: la naturaleza (ya sea ésta entendida como fisiológica o psíquica). Y en segundo lugar, como consecuencia de lo anterior, este lenguaje no ofrece la posibilidad de mentir, y por el contrario, entre sus ventajas se encuentra la de «desmentir» las afirmaciones verbales. De semejante suposición se siguen los modos en que han sido pensados, por un lado, el llamado lenguaje o comunicación «no verbal» de la psicología y de ciertos discursos pseudo-científicos como la *kinesia* (cf. Fast, Julius. *El lenguaje del cuerpo*, Editorial Kairós, Buenos Aires, 1971). Recientemente, una serie televisiva de la productora estadounidense Fox, titulada *Lie to me* [Miénteme], y cuyo guión está basado en las teorías del psicólogo Paul Eckman, ha aprovechado estas ideas para contar la historia de un detective «experto en detección de mentiras», que resuelve sus casos acudiendo a la interpretación del lenguaje corporal. Cf. Eckman, Paul. *Telling Lies: Clues to Deceit in the Marketplace, Politics, and Marriage*. W.W. Norton & Co., New York & London, 1992.

virtuoso podría encontrarse incluso en posesión del principio que le permita, además, interpretar a un hombre que miente.

Por supuesto, sería ingenuo suponer que la semiótica del pulgar soluciona todo el problema. Es apenas un «episodio», una primera aproximación. Seguirá una semiótica de las posiciones de la cabeza relacionada con las actitudes de contemplación, ternura y sensualismo; de la inflexión vocal, como signo de dos fuentes anímicas distintas: el sentimiento y la pasión; luego una semiótica de los hombros, indicadora de la intensidad de los afectos, y, en la etapa de madurez de Delsarte una completa *gramática del gesto*, y la elaboración de un sistema, el *Compendium*, en el que se integran la voz, el gesto y la palabra como formas de expresión de las dimensiones del hombre –vida, alma, espíritu–. Antes de pasar al examen de estas elaboraciones, vale la pena mostrar que las reflexiones de Delsarte pueden ser entendidas en el campo de un saber que, para su época ya estaba plenamente desarrollado: la fisionomía.

2. Delsarte, un fisionomista

Si al inicio de este capítulo he caracterizado la empresa delsartiana como un hecho completamente singular, será preciso mostrar cuál es el alcance de esta afirmación, ahora que conocemos sus primeros resortes. En efecto, en las artes escénicas, Delsarte no era el primero en pretender establecer los principios de la expresión gestual como modo de fundar la técnica teatral. Ya en 1804, el actor Johann Jacob Engel había escrito *Ideen zur einer Mimik*, obra en la que podría encontrarse un origen probable a las prescripciones que a mediados el siglo XIX Delsarte se veía obligado a desvirtuar con base en sus propias observaciones. Engel refería, por ejemplo, la siguiente regla:

Quando el deseo atrae hacia el objeto, ya sea para poseerlo o para atacarlo, la cabeza y el pecho, esto es, la parte superior del cuerpo, se desplazan hacia adelante, no sólo porque esto permitirá a las piernas avanzar más rápidamente, sino también porque esas partes se ponen muy fácilmente en movimiento y el hombre se esfuerza así primero por satisfacer su impulso mediante ellas. Cuando la repugnancia o el miedo le hacen apartarse del objeto, la parte superior del cuerpo se inclina hacia atrás antes de que las piernas comiencen a moverse... Otra observación que siempre se confirmará cuando actúe un deseo intenso es la siguiente: el hombre siempre se acerca al objeto o se aleja de él en línea recta...²⁸

Según, pues, un simple principio de atracción-repulsión respecto de un objeto, quedaría establecido un movimiento del torso relativo, hacia adelante o hacia atrás, según se tratase de la

²⁸ Citado en Gombrich, Ernst H., «Acción y expresión en el arte occidental», en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación*, trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 77.

primera afección o de la segunda. Vale la pena señalar, además, el talante de la prescripción de Engel: en su explicación no se trata de poner en evidencia la compleja relación que se establece entre lo que sucede en el alma y su manifestación en el cuerpo, sino de describir el mecanismo puramente motor, casi la función motriz que permite realizar el movimiento con menor esfuerzo. Ya vimos cómo la situación cotidiana a la que Delsarte se ve enfrentado en sus años de formación lo lleva a negar la adecuación de una regla semejante, puesto que se percata de que la atracción hacia un objeto se presenta bajo formas diversas; por ejemplo, acompañada de sorpresa, da lugar no a un movimiento hacia adelante, sino, por el contrario, hacia atrás –en primera instancia–del torso completo e incluso de las piernas. Pero también, acompañada de admiración intelectual, supone la retracción de la cabeza, que así se dispone para percibir mejor el conjunto y el orden del objeto –una obra maestra de arte, por ejemplo, pero también un ser querido–²⁹.

A decir verdad, la tarea de establecer los principios de la expresión gestual en relación con los estados –pasajeros o habituales– del alma ya había sido emprendida por muchos otros hombres y no era, de ningún modo, un problema recién formulado. Ya con Agamben habíamos visto que el siglo XIX parecía profundamente preocupado por el gesto, lo que se manifestaba en el arte, en la literatura, en la filosofía, y también en la ciencia³⁰. Pero los orígenes de esta inquietud son bastante más lejanos en el tiempo, y sólo para acotar el campo podemos decir que se remontan al Renacimiento³¹.

En efecto, en el ámbito del arte pictórico, encontramos las primeras formulaciones, sólo para citar algunos ejemplos, en las investigaciones de Leonardo Da Vinci (siglo XV), y un poco más

²⁹ Cf. Delsarte, François. «Les épisodes révélateurs», *op. cit.*, cap. IV, pp. 77-80. En todo caso, las observaciones de uno y otro actor tendrían que ser sometidas a nuevas pruebas experimentales, que hoy, con los dispositivos de medición y de intervención en determinadas áreas del cerebro con los que contamos –y de los que por cierto se valen tanto los estudios científicos sobre movimiento como los estudios de mercadeo– arrojarían seguramente más matices de los que Delsarte mismo podría haber imaginado. Pero no se trata aquí de eso sino, más bien, de indagar por el origen, los supuestos y las consecuencias de una pretensión como la de estos actores.

³⁰ La sistematización de una serie de síntomas que tenían por común denominador la disfuncionalidad del gesto, y que recibiría el nombre de síndrome de La Tourette, es un elocuente indicio de esto último. Cf. Agamben, Giorgio, *op. cit.*, pp. 101-102.

³¹ Si seguimos las afirmaciones de varios investigadores en el tema, tendríamos que ir hasta Séneca, Teofrasto, e incluso hasta Hipócrates y Aristóteles –o Seudo-Aristóteles– para encontrar las «fuentes primigenias» de la preocupación por la relación entre los movimientos del alma y sus manifestaciones en el cuerpo. Cf. E. Levy «Bernini and the Practice of Physiognomy», mayo de 2003, p. 2. Tomado de http://www.walgate.com/pdf/WendyWalgate_BerniniEssay.pdf; y Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth Century Culture*. Cambridge University Press, 2001, p. 17. También Albero Muñoz, María del Mar. «La investigación sobre fisiognomía y expresión de las pasiones. Objetivos y metodología», en *Panta Rei III*. 2ª época, 2008, p. 234. Tomado de <http://www.um.es/pantarei/pantarei23/>.

tarde de Lomazzo y Giovanni Batista Della Porta (finales del siglo XVI), Bernini y Charles Le Brun (siglo XVII)³².

Y en buena medida gracias a la importante recepción de las conferencias de Le Brun sobre la expresión, para los siglos XVIII y XIX el asunto se había convertido en tema tratado por artistas, fisiólogos y filósofos. El propio Darwin, en la introducción a su texto de 1872, *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, hace una especie de estado del arte en el que resume y valora los principales aportes conocidos por él en la materia. Entre aquellos a quienes dedica más atención se encuentran, en orden cronológico, los siguientes: Le Brun, con sus *Conferencias sobre la expresión de los diferentes caracteres y pasiones* (1667); el *Discurso de Pierre Camper sobre el medio de representar las distintas pasiones* (1792); la *Anatomía y filosofía de la expresión* de Sir Charles Bell (1806); *Sobre el arte de conocer a los hombres* de Lavater (1805-1807); *La fisiología o mecanismo del sonrojo* de Burgess (1839); *The Senses and the Intellect* de Bain (1855); *Mecanismo de la fisionomía humana* de Duchenne (1862); *Sobre la fisionomía y los movimientos de la expresión* de Gratiolet (1865); y el *Sistema científico de mímica y fisionómica* de Piderit (1867)³³.

A esos nombres habría que añadir otros citados por François Delaporte en su impresionante investigación sobre los trabajos de Duchenne³⁴, por ejemplo Cureau de la Chambre, Diderot, Lemoine, y los mencionados por Lucy Hartley³⁵: Parsons, Cross, De Piles... en fin, la lista parece interminable, y aunque cada uno de estos investigadores merecería sin duda un tratamiento especializado, en este trabajo basta con mencionarlos sumariamente, con el único fin de señalar la prolijidad de los trabajos que se ocuparon de la expresión gestual entre los siglos XV y XIX y, con ello, indicar que Delsarte no estaba solo.

2.1 Inicios de la fisionomía: su objeto y sus compromisos

Pues bien, el trabajo de todos estos hombres puede ser inscrito en el vasto campo de lo que, desde el Renacimiento, se conocía como *fisionomía*. Este campo era definido como una ciencia, pero donde quiera que se lo busque, el término «ciencia» aparecerá entre comillas, e incluso

³² Cf. Levy, E. «Bernini and the Practice of Physiognomy», *op. cit.*, p. 3.

³³ Cf. Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, trad. Tomás Ramón Fernández Rodríguez, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 35-44.

³⁴ Delaporte, François. *Anatomie des passions*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.

³⁵ Cf. Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression...*, *op. cit.*

precedido de la partícula «pseudo»³⁶. En términos generales, este saber era concebido como el arte de juzgar el carácter o la disposición anímica y moral de los hombres a partir de sus rasgos corporales o faciales. El supuesto fundamental era, entonces, que entre el alma y el cuerpo existía una relación al menos de significación: a los rasgos faciales y a las formas corporales, se les atribuía el poder de revelar o de constituirse en signos de las disposiciones anímicas y morales de los individuos, como características más o menos fijas (forma del rostro, amplitud de la frente, grosor de los labios, conformación ósea)³⁷. Y digo más o menos fijas porque una de las cosas que sostenía la fisionomía era que algunos rasgos podían producirse o modificarse por el hábito³⁸. Así, por ejemplo, el rostro de un hombre dispuesto anímicamente hacia la melancolía, adquiriría un carácter cada vez más circunspecto –lo que se marcaría en las comisuras caídas de los labios, y en las cejas fruncidas–.

Ello suponía, entonces, un estudio no sólo de las características más o menos permanentes de las formas corporales, sino también de la emergencia de ciertos gestos entendidos como efectos circunstanciales de las pasiones del alma (miedo, odio, ternura, devoción) que se dibujaban en las distintas partes del cuerpo, aunque principalmente en el rostro. Este estudio se conocía con el nombre de *patonomía* o *patonomonía*, el cual designaba precisamente la investigación sobre las leyes o principios de la manifestación, en el cuerpo, ya no de las disposiciones habituales del alma sino de sus afecciones pasajeras. Pero, en todo caso, aunque los énfasis de uno y otro saber fuesen distintos, los dos establecían la relación de significación mencionada entre movimientos del cuerpo y del alma, y en tal medida, sostenían la idea de que mediante los signos marcados en el cuerpo se podía llegar a conocer a los hombres.

Quisiera señalar que, lo mismo que para Delsarte, para quienes gestaron la fisionomía en el Renacimiento, era un interés técnico lo que hacía necesario formular dicha relación de significación, y ello tenía que ver particularmente con la necesidad de que en las

³⁶ Cf. Levy, E. «Bernini and the Practice of Physiognomy», *op. cit.*, p. 2, y Hartley, Lucy, *Physiognomy and the meaning of expression...*, *op. cit.*, pp. 15-19.

³⁷ En ese sentido, la fisionomía era cercana a otro saber de la época, la frenología, que suponía la misma relación de significación entre formas del cuerpo y disposiciones anímicas, pero concentrándose en el estudio de la morfología del cráneo.

³⁸ Delaporte señala que, para Duchenne, la fisionomía –entendida como conformación característica de un cuerpo en relación con los estados del alma–, obedecía a una «función de expresión», que se consolidaba a través del hábito. «Es verdad que cada fisionomía comporta un carácter, pero éste resulta del juego *habitual* de las pasiones. Lo que la naturaleza provee no es una fisionomía acorde (o no) con nuestras pretendidas inclinaciones naturales, sino una función de expresión. (...) Por el uso o el desuso, la función crea la fisionomía, el rostro expresivo: resultado de una *gimnasia* de las pasiones». Delaporte, François. *Anatomie des passions*, *op. cit.*, p. 128.

representaciones pictóricas y escultóricas de hombres y de animales, fijas por su propio carácter, pudiera imprimirse de algún modo el movimiento invisible de las pasiones. En su *Tratado de la pintura*, Da Vinci afirma: «La figura más loable es aquella que por su acción expresa la pasión que la anima», y continúa con una serie de prescripciones muy puntuales:

Al hombre airado deberás representar aferrado a otro de los cabellos, la cabeza caída, con una rodilla a su costado y el puño derecho en alto; los cabellos encrespados, las cejas bajas y fruncidas, los dientes apretados y las comisuras de la boca arqueadas; el cuello henchido y, por inclinarse hacia su enemigo, lleno de arrugas.

Al desesperado representarás con un cuchillo y habiendo sus manos desgarrado los vestidos, con una de esas manos en ademán de abrirse la herida; en pie y con las piernas un tanto dobladas y aun todo su cuerpo, los cabellos arrancados y en desorden.³⁹

Más allá de estas indicaciones, no es posible encontrar en el tratado de Leonardo el desarrollo de un proyecto de sistematización de las fisionomías y de los gestos, como sí sucederá con Le Brun. Sin embargo, allí ya estaban contenidos los rasgos principales del problema. Se trataba de hacer corresponder ciertas actitudes corporales a determinados estados mentales, anímicos o emocionales, lo que, de paso, suponía tres compromisos: el primero, una valoración acerca de lo que debía ser la pintura; el segundo, una manera muy precisa de comprender la expresión; y el tercero, la necesidad de una observación del modo natural, espontáneo, en el que emergían los gestos en los hombres.

Ernst H. Gombrich caracteriza el primer aspecto mediante la noción de «habla visible» tomada de Dante Alighieri:

Una cosa es cierta: hubo grandes épocas artísticas en las que los artistas consideraron su labor hacer que las figuras de sus cuadros hablaran con gestos. Dante describe la representación de ciertas escenas que ve en el Purgatorio como *visibile parlare* (*Purgatorio*, x, 95), «habla visible», porque la actitud de las figuras expresaba con toda claridad su pensamiento, y Leonardo Da Vinci nunca dejó de insistir en que, como dice en el *Trattato della pittura*, «lo más importante en la pintura son los movimientos que se originan en el estado mental de las criaturas vivas, es decir, los movimientos adecuados al estado de deseo, desdén, ira, piedad...».⁴⁰

Así, la pintura tendría que ser valorada según lograra o no producir el «efecto», la «ilusión» de que sus figuras estaban vivas, esto es, sentían y pensaban, y en ello estaba implícita la idea de que captar el gesto y plasmarlo en el lienzo era una manera de hacer que las representaciones hablaran sin palabras, lo cual, a su vez, suponía la existencia de una especie de lenguaje compuesto de signos gestuales que era necesario conocer para aplicarlo a la representación.

³⁹ Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Edición preparada y trad. por Ángel González García, Editora Nacional, Madrid, 1980, [573 B.N. 2038, 29b], pp. 402-403.

⁴⁰ Gombrich, Ernst H. «Gesto ritualizado y expresión en el arte», en *op. cit.*, p. 66.

De ello se sigue que la expresión, propiamente, no era concebida como un atributo de los gestos mismos, sino de la pintura. Cuando Da Vinci dice «la figura más loable es aquella que por su acción *expresa* la pasión que la anima», es claro que no se refiere al hombre que gesticula poniendo en evidencia sus resortes internos, sino a la representación del hombre, que es capaz de condensar en la imagen, mediante la grafía del signo gestual, lo que éste piensa y siente. En el mismo sentido se pronunciará Le Brun más adelante:

La expresión, en mi opinión, es una imagen simple y natural de aquello que deseamos representar; es un ingrediente necesario de todas las partes de la pintura, y sin ella ningún cuadro podría ser perfecto; es aquello que indica el verdadero carácter de cada objeto; es por medio de ella que se distinguen las diferentes naturalezas de cada cuerpo, que las figuras parecen tener movimiento y que todo aquello que es imitado parece ser real.⁴¹

Con esta definición resulta evidente que estos pintores reconocían que la expresión constituía el criterio que hacía del artificio pictórico algo verosímil. Sin expresión, una representación no podría mostrar la naturaleza real de su objeto, y por ello, en la presencia o no de rasgos expresivos se definía el asunto de la perfección o imperfección de la obra pictórica.

Ello suponía que la pintura exigía la prescripción metodológica de la observación: «Leonardo aconseja a los artistas que ‘se complazcan en contemplar cabalmente a quienes hablan acompañándose de gesticulaciones con las manos, y se acerquen a escuchar lo que les lleva a hacer un gesto particular...’», afirma Gombrich⁴². Captar en la explicitación discursiva las correspondencias entre pasiones–motivos internos– y gestos –manifestaciones externas de las pasiones–, permitiría al pintor hacer que sus figuras «hablaran» sin que en realidad lo estuvieran haciendo. Aquí, el gesto es, entonces, elíptico: signo de la pasión que reemplaza y condensa la articulación lingüística, la exposición hablada de lo que se siente y se piensa, y a la vez, signo gráfico que compone la representación. En el primer caso, signo natural; en el segundo, signo expresivo.

⁴¹ Citado en Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression...*, *op. cit.*, p. 19. Igualmente Robert de Piles, aunque era uno de los más duros críticos de Le Brun, concordaba con éste en la definición de la expresión: «La *expresión*, cuando se habla de pintura, está completamente confundida con la *pasión*. Ellas difieren, sin embargo, en que la expresión es un término general que significa la representación de un objeto de acuerdo al carácter de su propia naturaleza, así como el énfasis particular que el pintor ha decidido darle para el propósito de su obra. La *pasión*, en términos de la pintura, es un movimiento del cuerpo junto con ciertos rasgos de la cara, que marca alguna agitación del alma. De ello se sigue que cada pasión es una expresión, pero no cada expresión es una pasión. Una pintura que no posee su propia expresión no tiene ningún objeto». Citado por Hartley, *ibidem*, p. 20. [La traducción de los fragmentos tomados de Hartley es mía].

⁴² Gombrich, Ernst H. «Gesto ritualizado y expresión en el arte», en *op. cit.*, p. 66.

Sin embargo, todavía Da Vinci estaba lejos de formular, a partir de esta relación de significación y de expresión, la idea de un «lenguaje natural de las pasiones», es decir, la idea de que los gestos-signos obedecen a leyes, que son las que les imprimen orden y legibilidad sistemática. De esta última se desprende una concepción gramatical y ortográfica del gesto para la pintura, que Le Brun desarrollará posteriormente.

2.2 Le Brun: codificación del gesto y fisiología cartesiana

Sin duda, fue Charles Le Brun quien, en el siglo XVII, marcó la pauta de lo que esta convicción implicaría para la fisionomía, lo cual ha de atribuirse tanto a la ambición de su proyecto, como al hecho de que fue difundido desde el centro de poder y autoridad en el que se convirtió, unos años después de su fundación en 1648, la *Académie royale de peinture et de sculpture*, de la que Le Brun fue nombrado director en 1663 –un año antes de que Luis XIV le otorgara el grado de «Primer pintor del rey»–.

La *Conférence sur l'expression générale et particulière* fue impartida por Le Brun en 1668 y, como lo señala Hartley, «su popularidad fue tanta que apareció en sesenta ediciones a lo largo de todo el siglo siguiente»⁴³. El que la Academia dependiera casi directamente del rey, hacía posible que lo que allí se dijera fuese asumido como canon regulativo de las artes, como en efecto sucedió con las conferencias de Le Brun. Ello explica parte de su importante repercusión en su época y en los siglos posteriores, y el hecho de que las lecciones de Le Brun se convirtieran en una referencia obligada para quienes se ocupaban del estudio del gesto, y que no sólo eran pintores y escultores sino también fisiólogos y filósofos.

Pero las condiciones socio-políticas de la enunciación de las lecciones de Le Brun sobre la expresión no pueden ser elevadas a única explicación de su influencia. Y es que, por primera vez, se estaba ante el intento de exponer una elaboración que se pretendía sistemática y exhaustiva sobre la adecuada representación de las pasiones con base en el estudio de los gestos⁴⁴. La empresa de Le Brun puede ser definida como el establecimiento de un código gestual de carácter universal, sustentado sobre principios fisiológicos, y del que se daba cuenta

⁴³ Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression...*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ Cf. Cottagnies, Line. «Codifying the Passions in the Classical Age: A Few Reflections on Charles Le Brun's Scheme and its Influence in France and in England», en *Études Epistémè*, No. 1, Printemps 2002, p. 142. Tomado de <http://www.etudes-episteme.org>.

mediante una serie de dibujos que sintetizaban los «tipos» de expresiones en los que se manifestaban las pasiones primarias del hombre.

En su *Conferencia*, Le Brun definía un código descifrable universalmente, pues, afirmaba, éste imitaba la naturaleza –entendida como naturaleza *ideal*– es decir, como ésta debía ser y no como en realidad era, de acuerdo con ciertas nociones de decoro y verosimilitud. (...) Sus esquemas constituían el alfabeto de una semiótica de las expresiones, un lenguaje del cuerpo que proveía un acceso directo al significado que se suponía éstas manifestaban o «marcaban» –como un signo escrito–, sin ningún asomo de oscuridad o ninguna posibilidad de engaño.⁴⁵

Como se puede ver, el propósito de este sistema era el mismo que se había puesto Da Vinci: lograr, mediante una escritura o grafía del gesto, la verosimilitud de la representación. Sin embargo, Le Brun da un paso más, al afirmar que esta verosimilitud depende de una imitación *formal* de la naturaleza; es decir, para el pintor del rey no se trataba de describir todos los gestos particulares de cada uno de los hombres, sino de indicar los principios y las reglas según los cuales una pasión se dibuja-escrbe en el cuerpo –específicamente en el rostro–, y así construir un inventario de las expresiones posibles y de sus combinaciones, el cual, a su vez, se derivaría de los tipos de pasiones.

No obstante, nada de ello habría sido posible sin un fundamento que permitiera dar cuenta de la universalidad de las operaciones que vinculaban al alma con el cuerpo, y, en ese sentido, la mayoría de los comentaristas de la *Conferencia sobre la expresión* concuerdan en que el sustento filosófico del sistema de Le Brun estaba en el tratado de *Las pasiones del alma* de René Descartes⁴⁶. Para que se pudiera apelar a reglas que determinaban la relación de significación entre pasiones y gestos, era, pues, necesaria una fisiología, que Le Brun encontraría en las descripciones cartesianas sobre la relación entre el cuerpo y el alma a través de la glándula pineal en el cerebro y los espíritus animales. Así, Le Brun afirmaba:

⁴⁵ *Ibidem*, p. 144. [La traducción es mía].

⁴⁶ Cf. Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions. The Origins and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven and London, Yale University Press, 1994. El estudio de Montagu sobre las *Conferencias* de Le Brun es hoy uno de los más importantes al respecto y, de hecho, se ha convertido en fuente obligada de quienes estudian la obra del pintor y sus repercusiones para la fisonomía. En ese sentido, siguiendo a Montagu, también Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression...*, *op. cit.*, pp. 19-26; y Cottagnies, Line. «Codifying the Passions in the Classical Age...», *op. cit.*, pp. 142-144, entre otros, sostienen la tesis de que el fundamento de la teoría de Le Brun estaba en un modelo cartesiano de la relación cuerpo-alma. Únicamente François Delaporte contradice esta tesis, y afirma, más bien, que cuando Le Brun elaboró su fisionomía estaba pensando en Cureau de la Chambre, y no en Descartes. Cf. Delaporte, François. *Anatomie des passions*, *op. cit.*, pp. 146-148. Aunque hacer un seguimiento de esta disputa resultaría significativo para establecer matices importantes sobre el sistema de Le Brun, para lo que nos interesa, que es la suposición de un dualismo como base explicativa de las relaciones cuerpo-alma, la decisión entre Descartes y Cureau de la Chambre no cambia nada, y por ello me atengo a la filiación que parece más evidente entre las *Conferencias* de Le Brun y *Las pasiones del alma* de Descartes.

[...] la pasión es un movimiento de la parte sensitiva del alma, que está diseñada para perseguir aquello que el alma cree que le hace bien, o evitar aquello que cree puede ser dañino para ella. Normalmente, cualquier cosa que cause una pasión en el alma produce una acción en el cuerpo.⁴⁷

En términos generales, el mecanismo mediante el cual el alma «actuaba» sobre el cuerpo y viceversa, dependía para Descartes de un punto de unión localizado en el cerebro, la glándula pineal, y de la transmisión de los movimientos suscitados en los espíritus animales, que circulaban mediante las fibras nerviosas hacia los músculos. En efecto, a pesar de que Descartes afirmara que el alma estaba unida al cuerpo en todas sus partes –y ello en virtud de la indivisibilidad del alma⁴⁸– sostenía que la glándula pineal, ubicada en la parte más interna del cerebro, era la sede [*siège*] del alma, en la que ésta «ejercía inmediatamente sus funciones»⁴⁹, que se distribuían después por todo el cuerpo gracias a la expansión, por el sistema nervioso, de los espíritus animales desde las cavidades cerebrales en que se encontraban, dando lugar a los movimientos de los músculos⁵⁰.

De este mecanismo, a Le Brun le servían tres elementos principales. El primero de ellos, la idea de que, a través de los movimientos del cuerpo era posible conocer las pasiones del alma, en la medida en que aquellos eran efectos de las acciones de ésta sobre la glándula pineal. Puesto que, según el postulado de Descartes, debido a su naturaleza inextensa, el alma resultaba –en sí misma– incognoscible mediante los sentidos, los movimientos del cuerpo harían el papel de indicios, estos sí extensos, de lo que en ella sucedía. El segundo, la suposición de que las pasiones del alma obedecían a un principio de autoconservación, de modo que los consabidos juicios sobre lo provechoso y lo dañino se encarnarían en movimientos relativos a cada uno, y entonces, opuestos entre sí (por ejemplo, hacia arriba y hacia abajo). Y el tercero, el que, por estar el rostro más cerca del cerebro, y por tanto al alcance más próximo de los espíritus animales, sería ésta la superficie privilegiada en que podrían leerse los signos de las pasiones, y en esta búsqueda Le Brun concedería un papel central a los movimientos de los ojos y de las cejas.

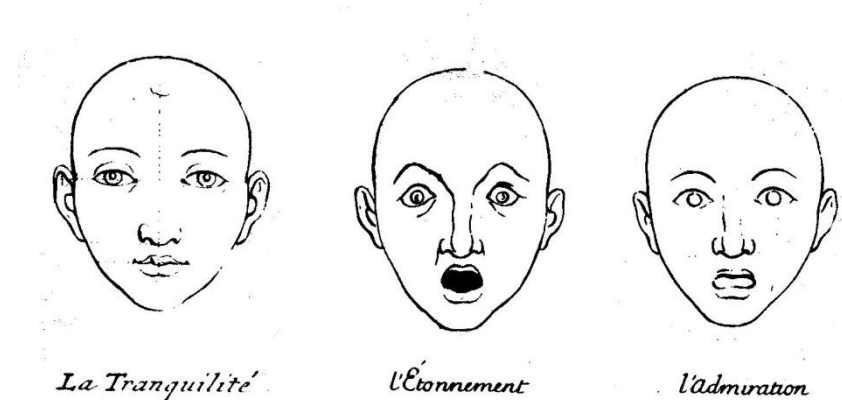
⁴⁷ Citado en Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression...*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁸ Cf. Descartes, René. *Les passions de l'âme*, en *Oeuvres*, vol. XI, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1996, Art. XXX [43-45], p. 351.

⁴⁹ Cf. *ibidem*, Art. XXXII [45-47], p. 352.

⁵⁰ Cf. *ibidem*, Arts. XXXIV-XXXVI [48-55], pp. 354-357.

Un rasgo destacado de la comprensión de Le Brun de la expresión era, por consiguiente, que la acción asociada con la expresión facial, y en particular con la de las cejas⁵¹, no era más que el movimiento de una parte que, como el tablero de un reloj, ocultaba un complejo mecanismo detrás de su apariencia externa. Hay un vínculo, al menos tácito, entre el hecho de esta acción y lo que podríamos llamar un eje de placer y dolor. La idea de Le Brun de que la mente diferenciaba entre lo que “es bueno para ella” y lo que es “dañino” provee un medio a través del cual la expresión funciona como un acto humano que informa el comportamiento moral, y es fácil ver cómo la apropiación de esta idea de la expresión, pictóricamente, era un prospecto atractivo para los artistas.⁵²



Así, mediante la elucidación de los movimientos de la parte superior del rostro, Le Brun podía sostener que los caracteres morales de los hombres se expresaban en signos dominantes (cejas y ojos levantados, planos o caídos)⁵³. Pero lo más importante de ello, independientemente de las atribuciones anímicas de cada uno de estos signos, era el hecho de que el fundamento cartesiano proveía a Le Brun de un método deductivo⁵⁴, esto es, de unas reglas de la significación *a priori* que podrían ser puestas al servicio de la pintura.

De ello se sigue un aspecto fundamental para establecer una filiación entre las investigaciones de Delsarte y la fisionomía, y es el hecho de que a partir de las reglas según las cuales emergen los gestos en el cuerpo, sea necesario suponer entonces la existencia de un lenguaje, es decir, sostener la idea de que los signos no son aislados ni arbitrarios, sino que hacen parte de una totalidad gramatical. Si los gestos se caracterizan por su relación de significación con las pasiones, y si éstas se manifiestan mediante un mecanismo fisiológico que es igual para todos los hombres, regulado por las acciones del alma sobre la glándula pineal y los espíritus

⁵¹ «La expresión, especialmente de la cara, proveía una serie de patrones para comprender cómo la mente (alma) era activa en el mundo físico, no porque la cara fuera una entidad física, sino porque estaba próxima al cerebro y entonces se creía que era el índice más adecuado de la mente, al menos ello se suponía de los rasgos y en especial de las cejas». Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression...*, op. cit., pp. 21-22.

⁵² *Ibidem.*, p. 25.

⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 24.

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 20.

animales, es necesario admitir que la aparición de los gestos está igualmente regulada, y que el régimen de su aparición es también universal.

Si el signo representa y tiene un contenido, es porque hace parte de una organización gramatical por la cual ese lenguaje natural garantiza su coherencia propia. Para que el signo pueda decir lo que debe decir, es necesario que pertenezca a una totalidad gramatical que, con respecto a él, es primordial, fundamental y determinante. El lenguaje de las pasiones se define por la manera en que liga unos a otros los elementos que lo componen. (...) La composición gramatical tiene regularidades que sólo son transparentes a los ojos del psicólogo.⁵⁵

En ese sentido, nos encontramos ante la formulación de un lenguaje natural –fisiológico, para decirlo en términos cartesianos– de las pasiones, que, en consecuencia, se cumple para todos los hombres y, a la vez, es legible por todos.

Como lo he dicho ya con respecto a las primeras formulaciones de la fisionomía que vimos en Leonardo, no podría decirse que la aspiración de Le Brun fuera puramente científica ni filosófica. Más bien, es preciso admitir que la necesidad de contar con un fundamento filosófico y fisiológico obedecía a un requerimiento técnico y especialmente pedagógico. Mientras no se contara con tales reglas, los estudiantes de pintura estarían perpetuamente condenados al empirismo y por tanto sujetos a la representación de los gestos de hombres particulares, o bien, a la copia o la imitación de las representaciones de otros pintores, y entonces, al estudio de los cuadros de «los clásicos» en que las pasiones que quisieran representar ya hubiesen sido pintadas. Era, pues, necesario un criterio que liberara a los pintores de esta doble servidumbre a la copia, de la naturaleza y de los clásicos.

Por ello, es de suma importancia la distinción que establece Le Brun entre la expresión general y particular, siendo la primera la relativa a la representación ingenua de las expresiones espontáneas de los hombres singulares, y la segunda, propiamente el *tipo*, la forma esencial derivada de reglas *a priori* y, en cierto modo, convencionales.

La teoría clásica de la imitación, que supone la definición de la expresión general, le parece [a Le Brun] inaceptable. Por un lado, una semejanza ingenua comporta la idea de una imitación bruta. Por el otro, una semejanza natural impone la idea de una copia de la naturaleza. Una pedagogía fundada sobre los principios de la expresión general está condenada al fracaso. Permanece en el nivel del empirismo. Además, puesto que la forma de todo modelo individual es imperfecta, nunca sería posible alcanzar el conocimiento de un modelo abstracto. El tipo mismo de la perfección. ¿Cómo promover una práctica razonada del dibujo de las pasiones y constituir un lenguaje pictórico cuya transparencia garantice una legibilidad total?

⁵⁵ Delaporte, François. *Anatomie des passions*, op. cit., p. 126.

Le Brun proponía una definición del concepto de expresión particular que era simétrica e inversa de aquella de expresión general: a saber, una representación convencional y científica [*savante*] de las pasiones por representar.⁵⁶

La distinción entre expresión general y particular busca así establecer los criterios de los que se debe valer la pintura, poniendo de relieve la diferencia entre el gesto –entendido como signo natural–, y la representación del gesto –como fundada en un saber que puede dar cuenta de la esencia de los gestos, sin atender a sus imperfectas presentaciones singulares–⁵⁷.

Con ello, Le Brun se distancia de Da Vinci, al remplazar el método de la observación por un método deductivo fundado en explicaciones fisiológicas, pero como se ve, no hace más que definir de modo más tajante la expresión como ya la había definido el renacentista, es decir, como un atributo de la pintura de los gestos y no de los gestos mismos. Así, resulta claro que, como lo afirma Cottignes,

la perspectiva de Le Brun no era ni científica ni filosófica, sino deliberadamente pedagógica. El propósito de su «método» era fortalecer la verosimilitud psicológica y física en la pintura mediante el estudio de modelos extraídos de la naturaleza. Paradójicamente, claro, condujo al estudio de tipos que eran casi personificaciones de las pasiones (...) ⁵⁸

En síntesis, la necesidad técnica y pedagógica de que las figuras representadas dieran la impresión de estar vivas –sentir, pensar–, esto es, la necesidad de la verosimilitud pictórica, llevaba a los pintores a trazarse el camino de una investigación sobre las leyes de la emergencia de los gestos-signos en los cuerpos, la cual tendría que acudir a las explicaciones fisiológicas de las formas en que el alma podía actuar sobre el cuerpo. Ello daba como resultado la convicción de que siguiendo las reglas de las interacciones cuerpo-alma, sería posible establecer igualmente las reglas de un lenguaje natural que, elaborado de modo racional, permitiría, a su vez, el establecimiento de un lenguaje formal pictórico del que dependía la noción de expresión como un atributo de la pintura.

2.3 El debate epistemológico de la fisionomía: ¿ciencia o pseudociencia?

Al inicio de esta sección he señalado que la fisionomía era definida como una ciencia, pero también he sugerido que, en realidad, su estatuto plenamente científico no era algo por todos aceptado, por lo que frecuentemente se la definía como una pseudo-ciencia. Quisiera, en este

⁵⁶ *Ibidem*, p. 150.

⁵⁷ Cf. *ibidem*, pp. 150-151.

⁵⁸ Cottignes, Line. «Codifying the Passions in the Classical Age...», *op. cit.*, p. 144.

apartado, realizar una breve reflexión sobre este problema, que puede ser interesante para establecer algunos puntos de comparación con el pensamiento de Descartes. En efecto, ya con el examen de la influencia cartesiana de Le Brun es posible considerar una dificultad significativa, y es que, al asumir una fundamentación en los términos fisiológicos de Descartes, era necesario suponer la naturaleza dual del hombre, compuesto por dos sustancias heterogéneas –alma y cuerpo– que, sin embargo, estaban unidas y podían actuar una sobre la otra. Así, resulta del todo problemático admitir la afirmación de que el alma actuaba sobre el cuerpo a través de su sede en la glándula pineal y de los espíritus animales. ¿Qué tipo de unión es pensable entre lo extenso y lo inextenso, entre lo indivisible y lo divisible? ¿Habría que aceptar que el alma tiene una diminuta parte que es extensa para poder entrar en interacción con el cuerpo? ¿O suponer que la glándula y los espíritus animales eran una suerte de seres mixtos, extensos e inextensos a la vez? Las dos suposiciones contradirían de plano los postulados ontológicos de Descartes. Tal vinculación entre alma y cuerpo a través de la glándula pineal constituía el límite de la fisiología cartesiana; mientras ésta se mantuviera dentro de las explicaciones de los movimientos del cuerpo –el corazón, los órganos de los sentidos, la sangre, los nervios–, sus hipótesis, aunque precarias, podían sostenerse. Pero cuando se trataba de mostrar que entre estos movimientos y los del alma había una relación de causalidad, resultaba imposible explicar cómo algo inextenso puede actuar sobre algo que le es de naturaleza completamente opuesta.

Pero más allá de eso, el problema para la fisionomía radicaba en que en sus intentos de sistematización de los caracteres de los hombres a partir de sus rasgos morfológicos o sus gestos, era necesario apelar a una relación todavía más distante de la explicación fisiológica, a saber, la relación del hombre con Dios. Sólo para ilustrar el asunto, podemos seguir con el examen del argumento cartesiano, y mostrar que, en efecto, atendiendo a su definición del cuerpo y del alma como dos sustancias heterogéneas, Descartes no podía sostener una relación causal entre ellas, y por ello era necesario que admitiera la acción creadora de una sustancia superior y perfecta que hubiera coordinado de modo exacto los movimientos de la sustancia pensante y los de la cosa extensa, y que con ello apelara a la noción de preordenación, o predeterminación del mundo por Dios⁵⁹.

⁵⁹ Cf. Descartes, René. *Sobre los principios de la filosofía*, trad. E. López y M. Graña, Editorial Gredos, Madrid, 1989, Prop. 40, p. 48.

Este aspecto tiene consecuencias para la suposición de un lenguaje natural de las pasiones, pues, ¿en virtud de qué principio sería posible afirmar que un orden de la producción de las pasiones se corresponde con un orden de la emergencia de los gestos? Si aceptamos la dualidad, nos será preciso admitir, como lo hace Duchenne, que la correspondencia de estos dos órdenes nos ha sido otorgada, mediante la función de expresión, por nuestro sabio creador. En efecto, como lo señala Delaporte, al asignar a los movimientos de los músculos una «función expresiva», y como consecuencia, deducir la existencia de un lenguaje biológico de las pasiones, «Duchenne tocaba un límite infranqueable. Umbral que no podía traducir más que en términos de predeterminación»⁶⁰. Pues bien, podemos aceptar que las pasiones obedezcan a cierta regularidad fisiológica, y que, por ello, también los modos en que ellas se expresan en el cuerpo estén sujetos a reglas que constituyen una totalidad gramatical. Pero, ¿no resulta arbitrario el que a la tristeza, por ejemplo, corresponda una contracción muscular que produce un movimiento de las comisuras de los labios hacia abajo? ¿Y por qué no hacia arriba? ¿De dónde provienen estas correspondencias? La respuesta de Duchenne es la siguiente:

Estas experiencias, haciéndonos penetrar en los misterios de la fisionomía, prueban, si acaso es necesario que sea demostrado, que ella no es el producto del azar; prueban (...) que estas contracciones compuestas tan sabiamente calculadas, que, por decirlo así, dan una forma material a nuestras emociones más secretas, que estas combinaciones musculares, en una palabra, deben ser la obra de una inteligencia divina.⁶¹

En definitiva, tanto suponer una relación de causalidad entre dos sustancias heterogéneas – alma y cuerpo–, como dar cuenta de las correspondencias establecidas entre pasiones y gestos acudiendo a una inteligencia creadora, resultan ser explicaciones del resorte de formas de comprensión del mundo alejadas de la ciencia, cuyas pretensiones se fundan sobre la comprobación empírica y la capacidad de la razón para elaborar los datos de la experiencia. En los dos casos, nos encontramos ante una solución de *Deus ex machina*, cuando se pretende dar respuesta a la pregunta por *la razón de ser* de las expresiones gestuales. Así pues, ni la relación del alma con el cuerpo, ni la del hombre con Dios pueden ser objeto de la ciencia entendida según estos parámetros.

Precisamente, Lucy Hartley señala que en el centro de las discusiones de la fisionomía estaba la cuestión de su carácter científico, y que, por ello, algunos fisionomistas, como Cross y Parsons,

⁶⁰ Delaporte, François. *Anatomies de passions*, op. cit., pp. 101-102.

⁶¹ Duchenne, Guillaume Benjamin. «Considérations générales sur la mécanique de la physiognomie», Archives Nationales, Paris, 11 mars 1857, F/17/3100/1, ff. 29. Citado por Delaporte, François. *Anatomies des passions*, op. cit., p. 102.

se dieron a la tarea de circunscribirla a la fisiología. A principios del siglo XIX, en su obra *An Attempt to Establish Physiognomy upon Scientific Principles*(1817), John Cross afirmaba:

Dividir y organizar el cuerpo en órganos y asignar a cada uno sus funciones, es fisiología. Ver todos esos órganos en conexión y calcular la influencia de cada uno y la influencia concentrada del todo, determinando los grandes movimientos del individuo entre otros individuos, todos actuando sus respectivos papeles en la gran lucha y ajeteo de la vida, es fisionomía. La fisionomía sólo es un sistema de corolarios derivados de la fisiología.⁶²

Según lo sostiene Hartley, con la pretensión de alinear la fisionomía con la fisiología, Cross buscaba, en últimas, establecer una concepción de la mente –el alma– basada en nociones físicas. En ese sentido, fisiología y fisionomía sólo se diferenciarían en que mientras que la fisiología buscaba dar cuenta de las relaciones entre el cuerpo y la mente que se cumplían en todos los hombres, en cuanto compartían una misma disposición orgánica, la fisionomía se ocupaba del modo en que estas relaciones se producían en los individuos –y ya no en la especie–. De ahí la importancia que Cross otorgará al hábito para explicar las diferencias entre las constituciones morales de los individuos, lo mismo que entre sus particulares constituciones corporales, con el fin de superar la idea de que los hombres nacían con una predisposición innata hacia cierto tipo de caracteres, que tendría que ser atribuida a una instancia trascendente.

Como igualmente lo anota Hartley, lo que estaba en juego en la tensión entre fisiología y fisionomía, antes de los intentos de subsumir la segunda a la primera por Cross, era la necesidad de dar cuenta de la estructura y función de los seres vivientes, y, en especial, de la naturaleza del hombre⁶³. Así, tanto en un caso como en el otro se trataba de proveer explicaciones sobre la interacción entre cuerpo y mente, o entre procesos cognitivos, afectivos, etc., y su correlato en los órganos y funciones del cuerpo. Sin embargo, Hartley resalta una diferencia fundamental: mediante la división del cuerpo en órganos y la explicación de sus respectivas funciones, la fisiología circunscribía la explicación de los procesos mentales a su base material, biológica, mientras que la fisionomía mantenía entre sus supuestos principales la dualidad cuerpo-mente, como unidades de acción distintas y que, sin embargo, interactuaban entre sí.

La consecuencia inmediata de esta tensión tiene que ver con la comprensión de la naturaleza humana. Si lo que sucede en la mente no es sino el producto de procesos fisiológicos, el

⁶² Citado en Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression...*, *op. cit.*, p. 15. [La traducción es mía].

⁶³ Cf. Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression...*, *op. cit.*, p. 15.

hombre, por más complejos que lleguen a ser sus pensamientos o afecciones, no se distingue de los otros seres animados salvo, precisamente, por el grado de complejidad de su conformación biológica y como especie. En cambio, si se mantiene una distinción esencial entre cuerpo y alma, como lo hacen Le Brun o Duchenne, es necesario suponer así mismo la existencia de un «reino de lo humano», separado, por su condición superior, del resto de los seres vivos, y de alguna forma, en una relación privilegiada con Dios⁶⁴.

La hipótesis extrema para superar los argumentos *Deus ex machina* fue, sin duda, propuesta por Charles Darwin, en *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. En la introducción de la obra, Darwin declara tener conocimiento de una gran cantidad de pensadores que se han ocupado del asunto, pero sostiene que ninguno de ellos ha podido dar cuenta de la *razón de ser* de las expresiones gestuales, y que, de hecho, han tenido que admitir que ésta es inexplicable, lo que atribuye a la concepción errónea de que el hombre debe ser definido como un ser de distinta naturaleza de los animales.

Muchos escritores consideran el problema de la expresión como inexplicable en toda su amplitud. (...) No cabe duda de que, cuando el hombre y otros animales son vistos como creaciones separadas, se levanta una barrera frente a nuestro deseo natural de investigar hasta donde sea posible las causas de la expresión. Por medio de esa doctrina todas y cada una de las cosas pueden explicarse con la misma facilidad, lo cual ha demostrado ser tan pernicioso respecto a la expresión como respecto a cualquier otra rama de la ciencia natural.⁶⁵

Así, para Darwin, la explicación de la expresión de las emociones, como de todos los aspectos relacionados con el hombre, debe ser hallada en la suposición de una continuidad con los animales, en este caso, una continuidad evolutiva, que hace que hombres y animales compartan formas más o menos similares de comportamiento. Así, en lugar de Dios y del alma, para explicar la expresión gestual, Darwin asumirá tres principios a los cuales dedicará los tres primeros capítulos de la obra en mención. El primero de ellos, es el principio de los *hábitos útiles asociados*; el segundo, el principio de la *antítesis*; y el tercero, el principio de la *acción directa del sistema nervioso*. No podemos acá detenernos sobre cada uno de ellos, pero una breve caracterización del primero será suficiente para mostrar que las explicaciones de Darwin buscaban hacer desaparecer la brecha entre hombre y animales, y con ello, la necesidad de recurrir a instancias trascendentes para dar cuenta de las causas de la expresión. El principio de los hábitos útiles asociados es definido así:

⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 19.

⁶⁵ Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, op. cit., p. 43.

Ciertas acciones complejas son de utilidad directa o indirecta bajo ciertos estados de la mente, en orden a aliviar y satisfacer ciertas sensaciones, deseos, etc., y cada vez que se provoque este estado de ánimo, aunque sea de un modo débil, habrá una tendencia a realizar los mismos movimientos en virtud de la fuerza del hábito, aun cuando en ese instante carezcan de la menor utilidad.⁶⁶

Es decir, los movimientos que acompañan una sensación, por ejemplo de placer o displacer, tienen en principio una utilidad clara: cerramos los ojos y volvemos el rostro cuando algo en el ambiente –la luz, el polvo– nos molesta. Aceptando la tesis de los fisiólogos según la cual «el poder de la conducción de las fibras nerviosas aumenta en función de la frecuencia con que son excitadas»⁶⁷, Darwin señala que a fuerza de repetir esta acción útil, que sirve para evitar la molestia, se crean en nosotros hábitos que, por decirlo así, adquieren una consistencia propia, y pueden hacerse autónomos con respecto a la utilidad. De tal modo, cuando estos hábitos se han instituido, puede suceder que simplemente pensemos o recordemos algo que nos es desagradable, y aunque no lo tengamos en frente y nuestros movimientos carezcan de la menor utilidad para apartarlo, sin embargo, cerramos los ojos y volvemos el rostro, como para evitar el contacto con una idea o un recuerdo desagradable o molesto⁶⁸.

Este principio permite admitir, además, que los hábitos son heredados. Así, por ejemplo, podremos decir, como lo hace el traductor al castellano del libro de Darwin sobre la expresión, que determinadas expresiones provienen no del hábito individual, sino de hábitos adquiridos por nuestros antecesores y que, en tal medida, llegan a nosotros convertidos en instintos:

Pero lo más importante es que tales hábitos pueden llegar a heredarse, es decir, a convertirse en instintos para las generaciones posteriores. De acuerdo con este mecanismo lo más probable es que nuestras actuales expresiones emocionales sean la herencia de viejos hábitos de nuestros antepasados (incluso no humanos, si se retrocede mucho hacia atrás) que nosotros hemos recibido por herencia. ¿Por qué, si no, enseñamos los dientes en estado de cólera, si es tan poco común que las personas luchan con ellos? La respuesta es que nuestros antepasados más o menos lejanos peleaban así y adquirieron el hábito (útil) de amenazar con los dientes en situaciones de agresión física. Después quizá los fueron generalizando a situaciones similares aun siendo ya poco probable que se fuera a producir un ataque, y por último terminó convirtiéndose en gesto hereditario, en instinto.⁶⁹

Con ello, podemos concluir que Darwin apelaba al hábito como una cualidad que definía el comportamiento de los individuos, pero también entendido en su dimensión filogenética, es

⁶⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁶⁸ Cf. *Ibidem*, p. 65.

⁶⁹ Fernández Rodríguez, Tomás R. «Consideraciones preliminares del traductor», en Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, op. cit., p. 17.

decir, como un comportamiento que se reproducía en los individuos al ser *heredado* por comportamientos de la especie, e incluso, de especies «anteriores» o «inferiores» en el línea evolutiva⁷⁰. En consecuencia, aunque con la apelación al hábito heredado Darwin siga sosteniendo una relación de predeterminación, como lo hace Duchenne, ésta ya no obedece a una correspondencia calculada sabiamente por una inteligencia superior, sino que es ordenada por la naturaleza y, en especial, por el principio de preservación de las especies que se sirve de movimientos útiles, aunque éstos, en algunas ocasiones, pierdan su utilidad con el tiempo.

En ese sentido, Delaporte formula muy agudamente una manera de disolver la disputa entre Duchenne y Darwin. En efecto, a pesar de que Darwin consideraba que los aportes de Duchenne a la comprensión del mecanismo de la expresión eran muchos y muy importantes⁷¹, no podía aceptar la idea de una preterminación teleológica de dicho mecanismo, convencido como estaba de que los comportamientos humanos y no humanos debían ser explicados en virtud de pequeñas modificaciones y correcciones aleatorias, esto es, adaptaciones –una idea de clara filiación con su teoría de la selección natural–⁷². Por eso, a mi juicio, Darwin valora positivamente el que Duchenne no entre «casi nunca» en consideraciones teóricas, es decir, no se ocupe de las causas de que determinados músculos y no otros se pongan en movimiento en relación con ciertas emociones, y se mantenga así en el límite estricto de la descripción de los hechos observados con la ayuda de su dispositivo de galvanización o electrización localizada.

Sin embargo, aunque ello no suceda *casi nunca*, Duchenne se aventura a veces en terrenos alejados de la fisiología descriptiva, como cuando afirma:

El creador no ha tenido pues que preocuparse aquí de las necesidades de la mecánica. En virtud de su sabiduría, o bien –y que se me perdone este modo de hablar– por una fantasía divina, ha podido poner en acción tal o cual músculo, sea uno solo o todos los músculos a la vez, cuando ha querido que los signos característicos de las pasiones incluidas las más fugaces, quedaran escritos de forma pasajera sobre la faz del hombre.⁷³

⁷⁰ Es importante anotar que en su obra sobre las expresiones, Darwin realiza un ejercicio comparativo, procurando siempre dar cuenta de sus observaciones sobre expresiones humanas y animales, y mostrando que los principios se cumplen por igual en unos y otros.

⁷¹ En la Introducción de su obra hace la siguiente valoración: «En mi opinión, el Sr. Duchenne ha hecho avanzar mucho la cuestión con el tratamiento que hace de ella. Nadie ha estudiado con mayor cuidado la contracción de cada músculo y las consecuentes arrugas producidas sobre la piel. También ha hecho ver qué músculos están menos sometidos al control de la voluntad, lo cual es un servicio muy importante. Además, apenas entra en consideraciones teóricas ni intenta casi nunca explicar por qué ciertos músculos y no otros se contraen bajo la influencia de ciertas emociones». Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, op. cit., p. 38.

⁷² Cf. Delaporte. François. *Anatomie des passions*, op. cit., p. 113.

⁷³ Duchenne, G. B., *Mécanisme de la physionomie humaine*, Considérations générales, Paris, 1862, p. 21. Citado por Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, op. cit., p. 43.

¿Cómo convalidar la precisión de las observaciones del médico de Boulogne, sin que queden desacreditadas por su apelación a la predeterminación de origen divino? Ello sólo es posible, dice Delaporte, si Darwin interpreta en sentido estricto el que semejante apelación sea simplemente «un modo de hablar»⁷⁴, es decir, una solución que no tiene ninguna pretensión de cientificidad, y que es útil cuando, como muchos lo admiten, no conocemos las causas de las distintas expresiones.

En definitiva, mediante la teoría de las pequeñas adaptaciones heredadas, hábitos útiles a la preservación convertidos en instintos, Darwin puede zanjar el problema de las relaciones causales entre emociones y expresiones, y con ello otorgar un estatuto plenamente científico a este campo de estudio, pero, hay que notarlo, también con ello, la fisionomía llega a su fin, al punto que Darwin ya no puede ser considerado como un fisionomista, sino como un biólogo o, según lo afirma Fernández, como el fundador de la psicología comparada, ligada luego por fuertes semejanzas con la etología del siglo XX.⁷⁵

Como veremos en el siguiente capítulo, en el sistema elaborado por Delsarte durante sus años de madurez, se mantendrá la tensión epistemológica de la fisionomía, pues también el actor considera que una sistematización de los gestos y sus relaciones con estados mentales, emocionales o afectivos, debe sostenerse sobre bases científicas, pero para su elaboración deberá recurrir a una ontología de corte trinitario, fundada entonces sobre el misterio de la encarnación de Dios en Cristo y sobre la imposibilidad de explicar racionalmente la naturaleza de las relaciones entre las personas de la Trinidad. Este giro hacia la ontología trinitaria transformará, como veremos en el siguiente capítulo, la concepción del hombre que, a su vez, implicará una redefinición del concepto de expresión.

⁷⁴ Cf. Delaporte. François. *Anatomie des passions*, op. cit., p. 114.

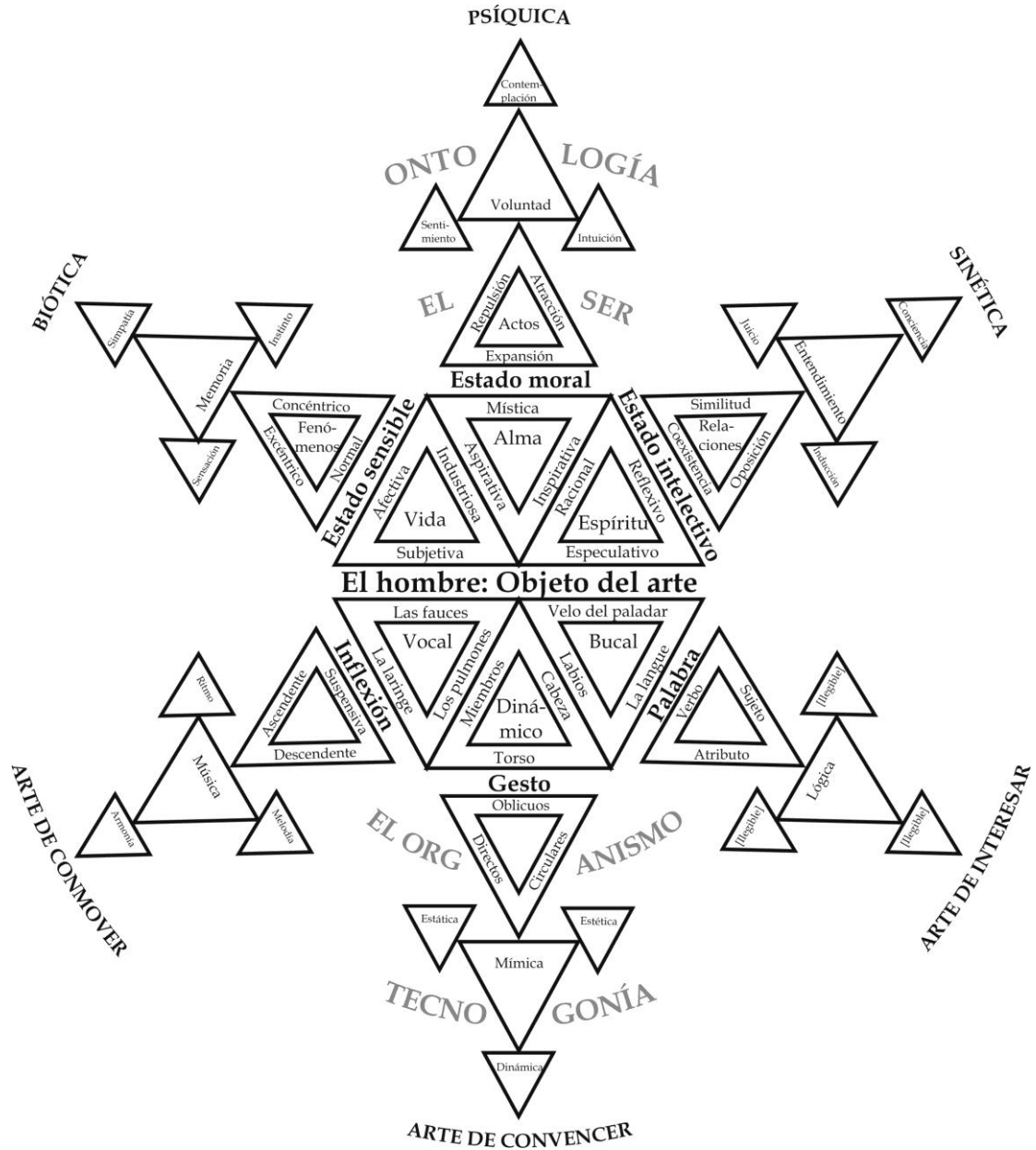
⁷⁵ Cf. Fernández Rodríguez, Tomás R. «Consideraciones preliminares del traductor», en Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, op. cit., p. 26 y ss.

II. EL *COMPENDIUM*: LAS POTENCIAS DEL SER, LAS REALIZACIONES EN EL ORGANISMO

En el capítulo anterior quise dar cuenta de los motores de la investigación de Delsarte sobre la manifestación corporal de estados anímicos o emocionales, señalando que sus inquietudes provenían de una dificultad técnica específica de las artes en las que el actor, declamador y cantante se entrenaba, entendida como la experiencia de inadecuación del propio cuerpo con respecto a los fines de esas artes. Mostré, entonces, que la necesidad de una elaboración científica de los principios que rigen la expresión obedecía a la exigencia de superar tal dificultad mediante la construcción de una gramática del gesto que, sin embargo, ha quedado aún sin elaborar y como una promesa por cumplir en el tercer capítulo de este trabajo. Una revisión general de algunos problemas y tensiones planteados por la fisionomía me permitió circunscribir el pensamiento de Delsarte en ese saber, que tenía como núcleo de debate la elucidación de las relaciones cuerpo-alma, en el campo puramente teórico, y la construcción de una suerte de normatividad u ortografía a disposición de las artes, principalmente de la pintura, indicando las resonancias epistemológicas, ontológicas y técnicas entre las distintas aproximaciones abordadas y las inquietudes del joven actor.

En este capítulo me propongo mostrar, mediante el examen del sistema elaborado por Delsarte en sus años de madurez, que la relación entre ontología y tecnogonía establecida por el investigador para resolver un problema técnico supone una transformación en la concepción de la relación cuerpo-alma, que consiste en la superación de la dualidad entre estas dos instancias admitida como principio ontológico por la fisionomía, y que tiene como consecuencia una redefinición del concepto de expresión. Con ese fin expondré, en primer lugar, los elementos que conforman el *Compendium* atendiendo especialmente a la disposición espacial del esquema que lo condensa, y a las complejas relaciones entre las distintas instancias del hombre que se desprenden de tal disposición; en un segundo momento consideraré los supuestos ontológicos del sistema delsartiano en relación con sus fuentes teológicas, que tienen como eje la concepción de la Trinidad cristiana, para, finalmente, extraer una serie de conclusiones relativas a la superación de la dualidad supuesta por la fisionomía y a las consecuencias de ésta para la comprensión de la expresión.

1. El *Compedium*⁷⁶: ontología y tecnogonía



⁷⁶ *Compedium* es el nombre que Delsarte da al esquema que aquí se presenta y que, en el curso del tiempo, fue objeto de múltiples modificaciones y perfeccionamientos. La traducción de los términos del cuadro es mía. Los textos que retomo en esta sección son, en realidad, apuntes minuciosos de dedicados discípulos que transcribieron una serie de nueve conferencias impartidas por Delsarte en los últimos años de la década de 1850, bajo el nombre de «Exposición en nueve lecciones sobre el arte oratorio, el arte del canto y el arte mímico», recogidos por la antología de Alain Porte. Cf. Porte, Alain. *François Delsarte, une anthologie*. IPMC, Paris, 1992, pp. 90-148.

1.1 Consideraciones sobre la disposición espacial o instrucciones para recorrer el *Compendium*

El esquema de la ciencia de Delsarte, *Compendium*, condensa una ontología y una tecnogonía. En el medio de los dos, se encuentra el hombre, y más bien habría que decir que es el hombre el objeto de este diagrama⁷⁷. Conformado en su núcleo por seis triángulos yuxtapuestos, es una representación dinámica: transpone, gráficamente, dos movimientos, uno ascendente, que tiende a la formalización de las *potencias* del hombre –vida, espíritu, alma–; otro descendente, que apunta hacia su *realización sensible*–inflexión, palabra, gesto–.

Del hexágono central se desprenden, en un movimiento expansivo, una serie de triángulos dispuestos simétricamente, como si un espejo de dos caras hubiera sido puesto en la franja que divide el diagrama horizontalmente por el medio. Así, sólo para mencionar algunos elementos principales, en la parte superior y más exterior del sistema, encontraremos las tres ciencias que componen la ontología: biótica, sinética y psíquica. Sus correspondientes en la parte inferior son artes: el arte de conmovier (música), el arte de interesar (lógica) y el arte de convencer (mímica), que, juntos, componen la tecnogonía. El objeto de la ontología, es, como puede suponerse, el ser, y su relativo en la tecnogonía –¿hemos de llamarlo medio en lugar de objeto?– es el organismo.

Las derivaciones se multiplican y no tiene caso enunciarlas todas en esta descripción inicial, puesto que están allí y basta con una mirada a vuelo de pájaro para percatarse de la complejidad del sistema, y con una observación detenida para arrojar a cualquiera hacia el delirio. Quedémonos, pues, por el momento, con esto: que toda determinación de la ontología –

⁷⁷ Antes de adentrarnos en el sistema delsartiano, vale la pena señalar una identificación problemática entre ontología y antropología. Aunque Delsarte nunca hace uso de la última de las designaciones para su ciencia, resulta difícil establecer una distinción significativa entre los modos en que el actor utiliza los términos ‘ser’ y ‘hombre’, de manera que casi podría decirse que son equivalentes. Ello, me parece, se debe a que, en la medida en que el motor de las investigaciones de Delsarte es la búsqueda de los principios del arte, su indagación no lo lleva más allá de las facultades y manifestaciones sensibles del cuerpo humano, así como de sus producciones⁷⁷. Aunque, en realidad, ello sólo puede decirse con el ánimo de limitar la perspectiva de Delsarte al problema del que me ocupó en este trabajo, pues de ningún modo carece de importancia el que el investigador haya hecho observaciones precisas sobre las cualidades físicas del sonido, llegando incluso a inventar un instrumento para afinar pianos que le valió una medalla de oro en la Exposición Universal de la Industria de París, en 1855. Entre sus inventos se encuentran también un cardiógrafo, un instrumento para obtener coordenadas marítimas y otro para la observación astronómica. Tener noticia de ellos es un indicio de la amplitud de las inquietudes de este hombre para el que las clasificaciones parecen nunca agotarse: actor, declamador, cantante, musicólogo, científico, inventor, compositor, profeta... como si en él pudiera encontrarse, renovada y modificada, la figura del sabio renacentista. Cf. Shawn, Ted, *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, trad. al francés de Annie Suquet. Éditions Complexe et Centre Nationale de la Danse, Paris, 2005, pp. 54 y 227 (nota 13). Igualmente, Porte, Alain. *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. xvii.

entendida como sistematización de las *potencias* del hombre— tiene su correspondiente en la tecnogonía —concebida como la sistematización de sus *realizaciones* en el organismo—.

Ello tiene dos implicaciones que es preciso elaborar desde ya. En primer lugar, si hacemos caso a la diferencia en las designaciones de cada una de las dos grandes partes del sistema, tendremos que percatarnos de que ellas tienen por objeto no sólo dos asuntos distintos, sino que los abordan de distintos modos: una es una *ontología*; la otra, una *tecnogonía*. ¿Cómo entender esta disimetría? Hemos visto ya, como hipótesis central del primer capítulo, que el origen de las investigaciones de Delsarte se encuentra, ante todo, en un problema técnico, y que el intento de solución a tal problema conduce a una búsqueda de los principios de la expresión, establecidos a partir de la observación. El examen del *Compendium* confirmará esta hipótesis. En efecto, la totalidad del sistema busca dar cuenta de los fines y los medios de la artes interpretativas —performativas, diríamos hoy—, y en ese sentido, su problema es netamente *productivo*; de ello se ocupa la tecnogonía, que, por cierto, exige una práctica de ejercitación o gimnasia, mediante la cual se haga posible la adecuación de los medios orgánicos a los fines expresivos. Pero nada de eso puede darse sin una ciencia que aporte la inteligibilidad necesaria, las distinciones básicas, en fin, los fundamentos o las fuentes de la expresión, *principios* de las artes en cuestión; de ello se ocupa la ontología. En consecuencia, esta última es, en realidad, una necesidad de la tecnogonía: la producción y el *cómo hacer* de las artes demandan la intelección de las potencias constitutivas del hombre. Y a la vez, tales potencias, en cuanto potencias, exigen la explicitación de los medios por los que se realizan. Así, la ontología necesita su concreción en la tecnogonía.

De lo anterior se sigue la segunda implicación que he anunciado, y es que, en la medida en que ontología y tecnogonía se necesitan mutuamente, el *Compendium* tiene que ser recorrido siempre en los dos sentidos. El movimiento ascendente, que, hemos dicho, apunta a la formalización de las potencias del hombre, tiene su punto de partida en la observación de los fenómenos orgánicos: reímos, pero no siempre lo hacemos del mismo modo; sabemos distinguir una risa irónica de una risa nerviosa, pero ¿cuáles son las fuentes respectivas de esos dos modos de reír? Tendremos que ir a la ontología para saberlo. El movimiento descendente, que señala la dirección de las realizaciones orgánicas, tiene, a la vez, su punto de partida en la elucidación de las potencias, pues sólo si conocemos las fuentes de uno u otro modo de reír podremos saber en qué fenómenos específicos éstas se expresan, y entonces, acogerlos como norma para la interpretación. Aquí es importante considerar un posible cuestionamiento a la necesidad de este movimiento que va de las potencias a las realizaciones: si espontáneamente, en la vida cotidiana,

reímos irónicamente o de modo nervioso, y podemos distinguir una risa de la otra, ¿qué más tendríamos que buscar aparte de la evidencia de los aspectos sensibles en que ellas difieren? ¿Para qué una ontología, si tenemos lo dado por la experiencia? Es precisamente en este punto donde no podemos olvidar que el problema de Delsarte no es, simplemente, cómo reír, sino cómo hacer que el personaje ría según su carácter y según la situación dramática de que se trate en cada caso, esto es –valga la reiteración– un problema técnico de la interpretación. En tal búsqueda, como habíamos visto, dos obstáculos se presentan: el primero, la finitud de la experiencia; el segundo, la evidente insuficiencia de los métodos pedagógicos que recurren irreflexivamente al imperativo «¡mírame!». Nuevamente, si la interpretación fracasa es porque carece de una imprescindible fundamentación, que, por un lado, acorte la distancia entre las experiencias posibles, y al hacer esto, libere al actor del criterio exterior impuesto por el maestro, el director o quienquiera que reclame la imitación de lo que, supone, haría cualquier hombre en una situación dada.

Hasta ahora, sin embargo, con estas consideraciones sobre el *Compendium*, el sistema no parece aportar nada nuevo en relación con los supuestos de la fisionomía que hemos abordado, pues también ella, como lo hemos visto, debe suponer una ontología que se pone en evidencia en las explicaciones de las interacciones entre el alma y el cuerpo, con el fin de establecer pautas para la representación, y en ese sentido, define, lo mismo que lo hace el sistema de Delsarte, una específica relación entre la ciencia y el arte. Así pues, podría pensarse que la dualidad entre cuerpo y alma, en lugar de superarse, sólo se hace más compleja, a causa de la tripartición de las potencias del hombre y de sus realizaciones orgánicas que caracteriza el *Compendium*. Ello es así porque la clave de la unidad del sistema delsartiano no está, como es evidente, en la enumeración de las múltiples determinaciones del hombre en un nivel y en el otro, sino en la naturaleza de las relaciones que existen entre ellas. Son esas relaciones las que nos darán la clave para comprender la transformación operada por este sistema y para extraer de ella las consecuencias relativas a la expresión.

Por ello, es necesario hacer una observación más sobre la composición del esquema en cuestión. Lo que tenemos ante nuestros ojos puede ser descrito como un juego de espejos en el que se produce, se reproduce y se multiplica un efecto de «reverberación». Este principio lumínico rige la totalidad del sistema y es indispensable que reparemos en su importancia. La reverberación se da cuando un haz de luz incide sobre una superficie muy brillante, de modo que ésta absorbe una mínima porción de los rayos luminosos, y dispersa los restantes de modo difuso. El efecto

de esta forma de reflexión consiste en que parece que la luz se derramara, o brotara profusamente de la superficie. –Ello explica que, a partir de su núcleo central, el diagrama adquiriera una forma de estrella, es decir, la forma de un movimiento expansivo–. Además, suponiendo que la superficie en cuestión proyectara nuevamente la luz en otra u otras superficies igual de brillantes, como en un cuarto de espejos, puesto que los rayos son reflejados en todas las direcciones, resultará imposible distinguir qué rayos son reflejados por una superficie y por otra, y, en definitiva, no se podrá establecer cuál es la fuente de luz. Incluso, si la fuente primaria fuera retirada, la reflexión entre las superficies se mantendría, así que la luz se conservaría. Visto de este modo, el esquema adquiere ahora una forma caleidoscópica y, si pudiéramos convertirlo en tridimensional, veríamos conformarse las paredes con los seis triángulos centrales, y cada una de ellas, reflejarse en las otras. De ello se sigue que los recorridos que hemos descrito como ascendente y descendente –lo cual es ya una simplificación– no pueden hacerse de manera lineal. Tendremos que pasar alternativamente de la parte superior a la inferior, y así mismo, trazar movimientos horizontales o, mejor, semi-circulares, para captar la dinámica toda del *Compendium*.

Esto es todo lo que puedo decir justo antes de caer en una exposición abstracta, que resultaría, por lo menos, aborrecedora, si no ininteligible. Para ver este principio de reverberación funcionando, mejor será empezar por dar cuenta del modo en que Delsarte define cada una de las tres potencias ontológicas y la manera en que, desde la ontología, «desciende» hacia la tecnogonía. Poco a poco, a medida que la exposición lo exija, mostraré cómo se tejen las relaciones entre las distintas instancias consideradas en este camino, siempre poniendo de relieve el efecto de reverberación.

1.2 De las potencias a los agentes

Veamos, entonces, brevemente, cómo Delsarte caracteriza las tres potencias del ser, para luego señalar el entramado de sus relaciones.

Hay en el hombre una potencia fecunda, esencialmente asimiladora [*assimilatrice*], que insubjetiva⁷⁸ de algún modo el mundo a nuestro ser, que acorta las distancias, que actualiza el pasado, que da permanencia a la instantaneidad, y que, a pesar de los estragos del tiempo que se

⁷⁸ La designación es un neologismo acuñado por Delsarte, quien incluso se excusa por utilizar el término, arguyendo que no hay otras palabras para nombrar esta relación del hombre con el mundo. La operación consiste en ver el mundo dentro de sí, y ver en sí mismo un modelo, un tipo ideal, de éste. Cf. Delsarte, François. «Le compendium», en Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 96.

operan en nosotros, deja sin embargo incorruptible e inalterable el producto de nuestras percepciones. Esta potencia que escapa a las condiciones del tiempo y que es el ser mismo, esta potencia es *la Vida...* (...) Esencialmente fecunda, ella extrae del tesoro de la *Memoria* que es su facultad propia, los elementos de un mundo ideal. Engendra entonces en nosotros un principio luminoso en el que residen las razones especulativas de las cosas. Ese principio intelectual, que podemos llamar el esplendor mismo de la vida, es *el Espíritu*.

He ahí, en nosotros, dos creaciones, dos mundos distintos. En nosotros procede, de esos dos mundos, de esos dos principios, una tercera potencia que los contempla, que sin embargo los rige, los contiene en su unidad, que es para uno el calor y el movimiento, para el otro, el iniciador del espíritu y su luz. Esa potencia maravillosa, transluminosa, que existe en nosotros, es *el Alma*.⁷⁹

Las tres potencias designan, si se quiere, tres modos de ser del hombre mediante los cuales éste se une a la naturaleza y se reconoce en ella. Así pues, dice Delsarte: «el hombre ve, conoce y cree»⁸⁰.

Ver, conocer y creer, es todo el ser, y por la constitución misma de su ser, el hombre está en relación con el universo. Él ve, por la vida, la naturaleza, y se une a ella, se la insubjetiva, perdónenme la palabra, no hay otras, él se mira a sí mismo. Mira hacia adentro, y ahí se encuentra, se une al mundo de las ciencias. Después eleva su mirada por encima de sí mismo, y se encuentra entonces en el mundo de la gracia.⁸¹

Así, la vida quedará reservada para dar cuenta de los fenómenos de carácter sensitivo, si se quiere, animal; el espíritu para la actividad intelectual, mediante la conformación de ideas extraídas de los materiales que proporciona la actividad sensitiva y el establecimiento de relaciones entre ellas; y el alma será la potencia sintética que recoge lo producido por la vida y el espíritu, y que permite al hombre elevarse por encima de sí mismo hacia la unión moral con lo trascendente⁸². Pero no es tan simple, pues, en virtud del principio de reverberación, entre las potencias existe una relación de compenetración que matiza el significado de cada una de ellas:

Esos tres principios co-necesarios entre ellos están unidos cosustancialmente; sólo tienen una esencia indivisa. (...) Así, se puede decir que la vida y el alma son un solo y mismo espíritu. Se puede decir del alma y del espíritu que son una misma vida⁸³. Esas tres bases de nuestro sistema se penetran *reverberándose* mutuamente. Sin ello no habría unidad, y la unidad resulta precisamente de lo que cada una de ellas toma prestado de sus congéneres.⁸⁴

⁷⁹ Delsarte, François. «Le compendium», en Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 96. [Las cursivas son del texto original]. Más adelante, Delsarte volverá sobre estos términos, afirmando: «La vida es aquello que, en los fenómenos, *constata*, el espíritu es lo que *distingue*, el alma es lo que *une*». *Ibidem*, p. 111.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 96. A estos tres modos de ser, Delsarte también da los nombres de «vida subjetiva», «vida objetiva» y «vida sobrenatural». Cf. *Ibidem*, p. 104.

⁸¹ *Ibidem*, p. 96.

⁸² Como ya se ha mencionado, cada uno de estos tres ámbitos deberá ser abordado separadamente por tres ciencias o ramas específicas de la ontología: la biótica, la sinética y la psíquica.

⁸³ Delsarte no explicita la progresión, pero es de suponer que seguiría la afirmación: «vida y espíritu son una sola y la misma alma».

⁸⁴ Delsarte, François. «Le compendium», en Porte, Alain, *op. cit.*, p. 97. [Las cursivas son mías].

Así pues, debido a la mutua reverberación, cada una de las tres potencias puede ser sucesivamente considerada en sí misma, o bien, desde un ángulo en que se expresa su relación con una de las instancias restantes. Entonces, habrá que definir el carácter propio de la vida, y luego el carácter de ésta en cuanto se la examina desde su compenetración con el espíritu; finalmente, lo mismo desde su compenetración con el alma. Y así con cada una. Tres por tres... por tres –ya se verá que la progresión es infinita–.

Por esta razón, cada potencia, según sea definida por sí misma, o en su reverberación con las dos restantes, ostentará un carácter específico: la vida es *sensitiva* (propriadamente), *industriosa* (por el espíritu) y *afectiva* (por el alma). A su vez, el espíritu es *especulativo* (propriadamente), *racional* (por la vida), *reflexivo* (por el alma). Y el alma es *mística* (propriadamente), *aspirativa* (para la vida), e *inspirativa* (para el espíritu)⁸⁵. Ello puede ser sintetizado gráficamente así:

	<i>Vida</i>	<i>Espíritu</i>	<i>Alma</i>
<i>Vida</i>	Sensitiva	Industriosa	Afectiva
<i>Espíritu</i>	Racional	Especulativo	Reflexivo
<i>Alma</i>	Aspirativa	Inspirativa	Mística

A la vez, de estas combinaciones de las potencias del hombre se desprende una serie de determinaciones a través de las cuales, a mi juicio, podemos recorrer el camino de descenso o de concreción que va de la ontología a la tecnogonía. Con el ánimo de trazar los momentos de este recorrido, enumeraré cada una de las instancias consideradas, para luego dar cuenta de sus relaciones y sus respectivas derivaciones, que obedecen al efecto de reverberación. Delsarte afirma así que cada **potencia** engendra un **estado** distinto, y que a cada una de ellas corresponde una **facultad**; que cada facultad hace tres **acciones** y le corresponden unos **elementos**. Además, las facultades se expresan mediante determinados **aparatos**, y cada uno de éstos cuenta, a su vez, con tres **agentes**. Agentes y aparatos son, a su vez, los medios expresivos de tres **lenguajes** distintos,

⁸⁵ Extrañamente, Delsarte, que se caracteriza por su elocuencia, no es en esta conferencia particularmente generoso con sus explicaciones. Más bien, hay que admitir que se limita a enunciar estas clasificaciones, y espera, tal vez, que las designaciones sean transparentes para su público, salvo que atribuyamos la ausencia de una mayor elaboración a la falta de rapidez de las manos de sus discípulos-escritas. En este texto sólo se ofrecen razones para dar cuenta del carácter «inspirativo» del alma para el espíritu, señalando que éste sólo se pone en movimiento por estar al servicio del alma y que, sin tal motor, la potencia intelectual no tiene ninguna necesidad que le sea específica. Cf. *Ibidem*.

cada uno de los cuales está constituido por la sucesión y combinación de tres **formas de expresión**. Y, para finalizar, la totalidad de cada uno de estos lenguajes, en su composición ideal, produce las **artes**. Una vez enunciados estos los pasos dados por Delsarte para llegar a la tecnogonía, podemos pasar a considerar su naturaleza y sus derivaciones.

En primer lugar, Delsarte afirma que de cada potencia se sigue un estado distinto: *sensitivo*, para la vida; *intelectivo*, para el entendimiento; *moral*, para el alma. Al respecto, vale la pena hacer énfasis en que, de acuerdo con el mismo principio de reverberación que rige las relaciones entre las potencias, resulta imposible suponer que cada uno de estos estados se dé en la pureza de su forma, salvo cuando la vida siente, el espíritu especula y el alma contempla, que, como vimos, corresponden respectivamente a la naturaleza propia de cada una de las potencias, sin considerar la influencia de las otras. En los otros casos, habrá que admitir que hay estados *predominantemente* sensitivos, intelectivos o morales.

En la parte superior del *Compendium*, se encuentran las facultades y sus acciones⁸⁶ respectivas. Manteniendo siempre la tripartición de las potencias, Delsarte concederá que la facultad propia de la vida es la memoria, que se actualiza en tres acciones: la *sensación*, el *instinto* y la *simpatía*. Por su parte, el espíritu, como es de suponer, tiene por facultad al entendimiento, cuyas acciones serán el *juicio*, la *inducción* y la *conciencia*. Y finalmente, al alma corresponde la facultad de la voluntad, y sus acciones serán el *sentimiento*, la *intuición* y la *contemplación*⁸⁷. De nuevo, estas acciones, que son modos en que cada una de las facultades se realiza, se definen según su influencia recíproca, así:

	<i>Memoria</i>	<i>Entendimiento</i>	<i>Voluntad</i>
<i>Memoria</i>	Sensación	Instinto	Simpatía
<i>Entendimiento</i>	Inducción	Juicio	Intuición
<i>Voluntad</i>	Sentimiento	Conciencia	Contemplación

⁸⁶ Lo que hacen las facultades es llamado por Delsarte «actos» y no «acciones». He decidido cambiar la nomenclatura para evitar una ambigüedad conceptual, pues, como se verá cuando examinemos los «elementos», el actor afirmará que los «actos» son los elementos propios de la voluntad, y con ello restringirá el término a un uso muy específico.

⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 98.

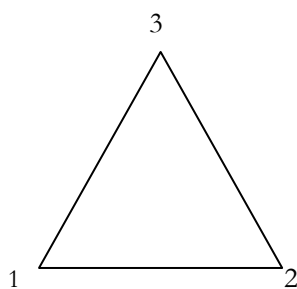
Una explicación de cada una de estas acciones⁸⁸ nos exigiría extendernos demasiado antes de llegar al punto que nos interesa. Por eso, en adelante intentaré que la exposición de los aspectos considerados sea lo más sumaria posible. Quisiera, sin embargo, resaltar nuevamente las relaciones de compenetración que se producen entre cada una de las acciones, para lo que tomaré sólo el caso de los relativos a la facultad de la memoria, correspondiente a la fila superior del cuadro anterior⁸⁹:

La memoria está basada sobre tres actos: sobre la *sensación*, luego sobre el *instinto*. Antes de transcribir estos términos, he debido decirles que la memoria retiene cosas. Ella retiene los fenómenos que han impresionado los sentidos, que han despertado el discernimiento, y que han solicitado nuestros apetitos; y tenemos entonces la *simpatía*.

Esos tres términos son, otra vez, co-necesarios. Se suponen [*sous-entendent*] forzosamente. Así, para que una impresión sea conservada en la memoria, ésta tiene que haber despertado la simpatía y los instintos, sin lo cual no sería más que una simple impresión fugitiva que pasaría y no se conservaría en la memoria. No sería, pues, una sensación.

Cada una de esas expresiones sólo es tal de cara a sus congéneres; así, no hay sensación allí donde no hay instinto, simpatía...⁹⁰

Las relaciones de co-necesidad o co-esencialidad que se establecen entre las diferentes instancias, valga decirlo, obedecen a una fórmula combinatoria, que Delsarte llama «acorde de novena», término que toma prestado de la teoría musical armónica, aunque, ciertamente, con otro significado. Valiéndose de esa fórmula, asumida como «criterio universal», Delsarte construirá un juego de derivaciones que irá haciéndose cada vez más complejo. El principio es el siguiente: a cada potencia o sus relativas facultades, Delsarte asignará un número –uno (1) para la vida, dos (2) para el espíritu, tres (3) para el alma–, así como uno de los ángulos de un triángulo equilátero⁹¹.



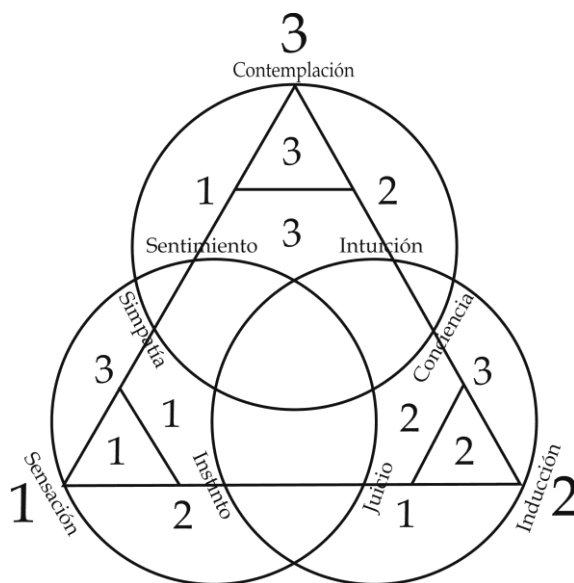
⁸⁸ Para ahondar en estos términos, cf. el texto de la quinta conferencia. *Ibidem*, p. 111.

⁸⁹ En lo que se refiere a las acciones de las otras dos facultades, Delsarte dirá que el entendimiento aprehende relaciones (juicio); extrae las consecuencias de tales relaciones (inducción) y mide su valor (conciencia). Por su parte, el alma «calienta y abrasa [*échauffe et embrase*]» (sentimiento); ilumina el espíritu o es su motor (intuición) y se eleva por encima de ella misma (contemplación). Cf. *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Cf. *Ibidem*, p. 109. Además, Delsarte identificará cada uno de los extremos del triángulo con una cualidad –medida (1), número (2) y peso (3)–, y con un color primario –rojo (1), azul (2), amarillo (3)–. Cf. *Ibidem*, p. 121.

Luego, en cada uno de los ángulos, formará otros tres triángulos, con las mismas asignaciones numéricas, y trazará tres círculos que se intersectarán en el centro de la figura. Con ello quedará representado el complejo juego de compenetraciones o reverberaciones entre cada instancia y, entonces, sus diferentes derivaciones:



Vale la pena anotar que, en este esquema, el número uno –relativo a la vida o a la memoria–, se ubicará siempre en el ángulo inferior izquierdo; el dos –relativo al espíritu o al entendimiento– en el inferior izquierdo, con lo que Delsarte establece una relación de simetría o de igualdad entre estas dos instancias. El número tres, relativo al alma, quedará siempre en la parte superior, designando el carácter sintético de esta potencia y su facultad, la voluntad.

Sin embargo, es importante considerar que esta distribución es ideal: se refiere al modo en que las acciones de las facultades se encontrarían en un equilibrio perfecto. Pero Delsarte reconoce que ello no sucede así en todos los hombres. Refiriéndose a los distintos caracteres de los individuos, dirá, por ejemplo, que hay quienes tienen el corazón (es decir, la facultad moral), en el cerebro, piensan con el sentimiento. Y otros que se cuidan bien de no matar a una hormiga, pero cuando se les requiere la misericordia y la piedad, por ejemplo, si un pobre hombre les pide una limosna, se escandalizarán, y le dirán: «¡Pero estás loco!... ¡Si tienes un cuerpo bien construído! ¿Por qué entonces no trabajas?»⁹² En ellos, según dice Delsarte, se habrá operado un desplazamiento del sentimiento al lugar de la sensación, puesto que son capaces de establecer

⁹² *Ibidem*, p. 115.

una mejor empatía con los animales que con los hombres, de manera que todo el equilibrio será modificado. Un inventario de todas las modificaciones es, pues, posible: «Todas esas diversas formas pueden así ser figuradas y explicadas, y entonces tendréis, más o menos, la historia del mundo»⁹³, es decir, la historia toda de los hombres.

Pasemos ahora al examen de los «elementos»⁹⁴ correspondientes a cada facultad. Como es de esperar, a cada acción corresponden tres tipos de elementos. Las acciones sensitivas engendran tres tipos de fenómenos *excéntrico*, *concéntrico* y *normal*. Las intelectivas, que, como hemos dicho, captan relaciones, dan lugar a tres tipos de éstas: relaciones de *identidad*, de *oposición*, de *coexistencia*. Y las acciones morales se traducirán en tres tipos de actos: *repulsivo*, *atractivo* y *expansivo*⁹⁵.

Siguiendo su fórmula combinatoria, Delsarte emprenderá nuevamente el ejercicio de representación gráfica, pero ahora con otra forma. Tomaré como ejemplo lo relativo a los fenómenos sensitivos, que nos servirá más adelante para el examen de la gramática del gesto. Asignaremos, pues, siguiendo a Delsarte, el uno (1) a los fenómenos excéntricos; el dos (2) a los concéntricos y el tres (3) a los normales. Puesto que el tres es sintético, en este nuevo esquema aparecerá en el centro.

	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>2</i>
2	2-1	2-3	2-2
3	3-1	3-3	3-2
1	1-1	1-3	1-2

⁹³ *Ibidem*, p. 114.

⁹⁴ Tomo esta designación de la versión del esquema del *Compendium* que se encuentra en el libro de Ted Shawn, *Chaque petit mouvement...*, *op. cit.*, p. 37. Puesto que las instancias en las que se *efectúan* cada una de las facultades son distintas, la memoria en *fenómenos*, el entendimiento en *relaciones*; y la voluntad en *actos*, este término es útil, a mi juicio, para designar un rubro común a estas efectuaciones.

⁹⁵ A medida que el sistema se hace más complejo, resulta difícil establecer una continuidad en la forma de derivación de los elementos. Con ello quiero decir que, aunque Delsarte afirma, por ejemplo, que en lo referido a la vida, a los fenómenos excéntricos correspondería lo propiamente sensitivo, a los concéntricos lo intelectual y a los normales lo moral, ello no es tan evidente con los fenómenos del entendimiento. ¿En virtud de qué razonamiento diríamos que la relación de identidad tiene un carácter más vital que intelectual, o que sucede lo contrario con la relación de oposición? Puesto que Delsarte mismo no se explica sobre este punto, más vale señalar la dificultad que ofrecer una solución forzada. Éste es uno de los aspectos en los que se hace notorio el hecho de que el sistema de Delsarte carece de consistencia conceptual, como lo he señalado en la Introducción a este trabajo.

Lo que daría lo siguiente:

	<i>Excéntrico</i>	<i>Normal</i>	<i>Concéntrico</i>
<i>Concéntrico</i>	Concéntrico excéntrico	Concéntrico normal	Concéntrico concéntrico
<i>Normal</i>	Normal excéntrico	Normal normal	Normal concéntrico
<i>Excéntrico</i>	Excéntrico excéntrico	Excéntrico normal	Excéntrico concéntrico

Lo mismo habría que hacer con los elementos respectivos de cada acción, pero debemos proseguir nuestro recorrido. Es necesario que veamos entonces los aparatos y sus agentes, no sin antes notar que, si tomamos radicalmente el principio de reverberación, tendríamos que establecer no sólo las combinaciones de los fenómenos de cada acto entre sí, sino, además –en virtud de la compenetración de las tres potencias y sus facultades– las combinaciones de los elementos sensitivos con los intelectivos y los morales, de modo que la derivación nos conduciría a una serie de fenómenos elevada a la tres.

Cada potencia tiene, decíamos, un aparato a su disposición. Así, para la vida, se trata del aparato *vocal*, de ahí que su medio de expresión sea la voz, y más específicamente, la inflexión. Por su parte, el espíritu tiene el aparato *bucal* –y su medio de expresión es, entonces, la palabra–. El alma, finalmente, tiene a su servicio el aparato *miológico* o *dinámico*, como también lo llama Delsarte, y su medio de expresión es el gesto. Y, como siempre, cada aparato está constituido por tres agentes. Para el aparato vocal: la *laringe*, las *fauces*, los *pulmones*. Para el aparato bucal: los *labios*, la *lengua*, el *velo del paladar*. Para el aparato miológico: los *miembros*, el *torso*, la *cabeza*. Hay que añadir, una vez más, que los agentes no pueden funcionar de modo aislado. Para la producción de un sonido, por ejemplo, es necesaria la acción conjunta y coordinada de la laringe (agente vibrátil), de las fauces (agente percutor) y de los pulmones (agente proyector). Un gesto, por su parte, examinado en su totalidad, pondrá siempre en juego a los miembros, el torso y la cabeza, por mínimos que sean los movimientos suscitados en cada uno de los agentes.

Ahora bien, hay que preguntarse lo siguiente: si los aparatos y sus agentes son medios de expresión, ¿de qué son medios estos medios? Y la respuesta definitiva es que son medios de diversos *lenguajes*, que, a su vez, son realizaciones de las potencias constitutivas del hombre.

El hombre lleva en su cuerpo, como en su sustancia, la augusta huella [*empreinte*] de su triple causalidad, él es entonces una trinidad al servicio de la cual funcionan tres aparatos cuyos grupos de agentes y productos relativos constatan tres estados, y engendran, bajo el imperio de una triplicidad de fenómenos, actos y relaciones, tres lenguajes que hay que estudiar en su igualdad de equilibrio o en su predominancia sucesiva.⁹⁶

A estos lenguajes, que son las efectuaciones sensibles de la vida, el espíritu y el alma, Delsarte dará el nombre de «lenguaje afectivo» (vida), «lenguaje filosófico» (espíritu) y lenguaje elíptico (alma)⁹⁷. Cada uno de ellos deberá ser objeto de una sistematización de carácter a la vez semiótico y gramatical. Semiótico porque cada fenómeno es signo de su fuente; gramatical, porque éste sólo se hace signo según las reglas de la triple causalidad del hombre.

A ello hay que añadir, para terminar, que los lenguajes, en determinada forma, dan lugar a las artes: así, el lenguaje afectivo producirá la música o el arte de conmover; el lenguaje filosófico, la retórica o el arte de interesar; y el lenguaje elíptico, la mímica o el arte de convencer. Al respecto, es necesario hacer una consideración sobre el modo en que Delsarte define el arte, pues si bien es cierto que la música, la retórica y la mímica están constituídas por las efectuaciones de las potencias, esto es por las formas de expresión que definen cada lenguaje – inflexiones, palabras y gestos–, el actor no puede admitir que toda conversación, o todo canto o toda secuencia de gestos sea un arte. Ya habíamos visto que cuando Delsarte se dirige a las Tulerías para hacer sus observaciones sobre la semiótica de la vida, rechaza a los aristócratas que allí se encuentran como posibles sujetos de estudio, pues encuentra en ellos solamente poses que le resultan del todo artificiosas. Y ante tal espectáculo, se exclama: «artificio es todo lo que allí veo, pero el arte, así lo presiento, se deshonra en todo aquello que toma prestado del artificio»⁹⁸. En efecto, la concepción del arte de Delsarte está fuertemente ligada a una noción de verdad, y en tal medida, vale la pena señalar que el criterio que permite establecer cuándo algo es arte, está plenamente establecido en el entramado relacional de las potencias del hombre. Habrá arte cuando las *realizaciones orgánicas* del hombre expresen armoniosa y naturalmente sus *razones*

⁹⁶ Delsarte, François. «Le compendium» en Porte, Alain. *François Delsarte, une anthologie, op.cit.*, p. 106.

⁹⁷ Cf. la versión del *Compendium* recogida por Ted Shawn en *Every Little Movement*. Cf. Shawn Ted. *Chaque petit mouvement, op. cit.*, p. 37.

⁹⁸ Cf. *Supra*, p. 26

formales. En tal sentido, podríamos decir que el arte es «expresión ideal» de las potencias humanas.

Pues bien, me interesa mostrar que al pasar por las potencias y los estados que engendran, las facultades y sus acciones, sus elementos respectivos, sus aparatos y sus lenguajes relativos, y las artes que éstos últimos componen, hemos completado el camino que va desde la ontología hacia los principios de la tecnogonía, y que ahora es necesario contemplar el conjunto de estas instancias, remontando el curso que hemos seguido hasta acá, lo que seguramente será más fácil si lo vemos operando en un ejemplo.

Supongamos que vemos a un hombre proferir un discurso. Habla. Al hacerlo, emite sonidos con inflexiones, pronuncia palabras, gesticula. Pone pues en juego, simultáneamente, los tres lenguajes. Para hacerlo, debe poner en funcionamiento sus *aparatos y agentes*: hacer circular aire de los pulmones a la laringe y las fauces (aparato vocal); poner en movimiento la lengua, el paladar, los labios (aparato bucal); mover los brazos, el torso, la cabeza (aparato dinámico). Pero la palabra, el gesto o la inflexión nunca son vacíos o carecen de forma específica, pues en ellos se encarnan los elementos: sube la voz (fenómeno excéntrico), eleva los brazos (acción expansiva), afirma (relación de identidad). Tales elementos son, por su parte, modos en que se efectúan las acciones de cada facultad: al explicar, juzga (entendimiento); al alzar la voz, siente –sensación– (memoria); al elevar los brazos, llama el movimiento de los apetitos (voluntad). Y tales acciones, a su vez, corresponden a un estado, o mejor a una combinación de ellos, en la que alguno predomina: grita (lo sensitivo ha tomado la bandera); explica (ahora lo ha hecho lo intelectual); predica (lo ha hecho lo moral). Los estados son, a su vez, modos específicos de las *facultades*. Y las facultades son, finalmente, los modos de determinación de las potencias constitutivas (vida, espíritu, alma). Así, en último término, cuando éste hombre se expresa mediante inflexiones, palabras y gestos, son sus potencias las que allí se realizan. Por supuesto, esto no es sino un esbozo simplificado de lo que sería un análisis riguroso, pues habremos de suponer que los matices son infinitos, y que cada situación pone en juego el equilibrio o el predominio de unos elementos sobre otros, sin que los más débiles desaparezcan nunca.

Para sintetizar de nuevo gráficamente la cuestión, he elaborado un cuadro que permite apreciar simultáneamente todas las instancias del *Compendium* abordadas hasta acá:

Potencias	Vida (1)	Espíritu (2)	Alma (3)
Naturaleza de las potencias	Sensitiva (1-1) Industriosa (1-2) Afectiva (1-3)	Especulativo (2-2) Racional (2-1) Reflexivo (2-3)	Mística (3-3) Aspirativa (3-1) Inspirativa (3-2)
Estados	Sensitivo	Intelectivo	Moral
Facultades	Memoria	Entendimiento	Voluntad
Acciones de las facultades	Sensación (1-1) Instinto (1-2) Simpatía (1-3)	Juicio (2-2) Inducción (2-1) Intuición (2-3)	Contemplación (3-3) Sentimiento (3-1) Conciencia (3-2)
Elementos de las facultades	Fenómenos - Excéntrico (1) - Concéntrico (2) - Normal (3)	Relaciones - Identidad (?) - Oposición (?) - Coexistencia (?)	Actos - Atractivo (1) - Repulsivo (2) - Expansivo (3)
Aparatos y agentes de las facultades	Vocal - Laringe (1) - Fauces (2) - Pulmones (3)	Bucal - Lengua (1) - Labios (2) - Velo del paladar (3)	Dinámico - Miembros (1) - Cabeza (2) - Torso (3)
Lenguajes y expresiones	Inflexión - Ascendente (1) - Descendente (2) - Suspensiva (3)	Palabra - Sujeto (?) - Verbo (?) - Atributo (?)	Gesto - Directo (1) - Circular (2) - Oblicuo (3)
Artes	Música o arte de conmover	Lógica (retórica) o arte de interesar	Mímica o arte de convencer

Ahora bien, hasta aquí hemos llegado a abordar la posibilidad de la tecnogonía, esto es, la explicitación de las relaciones entre las potencias ontológicas, los aparatos orgánicos y los lenguajes de los que éstos son medios. En otras palabras, hemos examinado las condiciones ontológicas y orgánicas que hacen posible la génesis de las artes, y que determinan su naturaleza ideal, pero apenas hemos hecho referencia a estas últimas: música, lógica —o retórica—⁹⁹, y mímica. Sin embargo, puesto que el objeto de este trabajo se limita a la teorización delsartiana del gesto, es necesario que nos detengamos exclusivamente en la mímica, lo que haremos en el tercer capítulo de este trabajo, para procurar dar cuenta del problema que nos ocupa. Baste entonces con recordar que la tecnogonía seguirá de modo paralelo el desarrollo de cada una de las artes mencionadas, sin perder de vista que, como sucede con todos los elementos del sistema, existen entre ellas relaciones de mutua afectación.

Antes de pasar a la exposición de las leyes que rigen la expresión gestual, considero imprescindible hacer un tránsito por la explicitación de los supuestos que rigen la consitución del *Compendium*, y que, a pesar de que Delsarte los invoca permanentemente a lo largo de sus reflexiones, he omitido hasta el momento, para poder agruparlos en una sola sección.

2. El misterio trinitario: base hipostática de los seres y las cosas

Si Darwin podría haber sido indulgente con Duchenne, al reconocer el carácter científico de sus estudios, perdonándole, sin embargo, como un simple «modo de hablar», su apelación a una inteligencia ordenadora y divina que habría provisto al hombre de tan refinado mecanismo de la expresión, ello se debía a que para el médico de Boulogne, Dios constituía un último recurso en su búsqueda de la razón de ser de las expresiones, centrada en la elucidación de las relaciones entre pasiones, movimientos de los músculos y síntomas —o gestos—. El que fuera posible establecer una gramática u «ortografía» del gesto, como la llama Delaporte, con base en la experimentación sobre los músculos faciales, dependía completamente de la coherencia interna del mecanismo descrito por Duchenne, y en ella, el papel de Dios era, por decirlo de algún modo, la puntada última del sistema, el lugar al que se llega cuando el científico deja de preguntarse por las relaciones y empieza a preguntarse por las causas. Más allá de eso, cuando la

⁹⁹ Como ha de deducirse por la formación de Delsarte como orador o declamador, sus trabajos sobre la palabra tienen como preocupación central el «arte de convencer», esto es, la retórica. El que en algunas versiones del *Compendium* el actor designe este arte como «lógica» puede deberse a la estrecha relación que éste establece entre arte y verdad, que ha quedado sugerida en el primer capítulo. En este trabajo me es imposible dar cuenta de los matices relativos a las artes no mímicas, pero éste podría ser, sin duda, el objeto de investigaciones especializadas en el pensamiento de Delsarte.

regla primordial es atenerse a los hechos, y es así como lo percibe Darwin, la inteligencia ordenadora y trascendente resulta accesoria, y prescindir de ella no desvirtúa en ninguna medida la adecuación de las observaciones del fisiólogo.

Sería imposible suponer, sin embargo, que la navaja de Darwin pasara tan superficialmente por el sistema de Delsarte, y, por obvias razones, en un encuentro imaginario del evolucionista y el actor naturalista no podrían esperarse más que interpelaciones sarcásticas –por cierto, de uno y otro lado—. En efecto, la ciencia de Delsarte es creacionista de los pies a la cabeza, y quienes se han referido a ella no han dudado en calificarla de esotérica. Aquí, la fisionomía es reconducida, y habría que decir mejor, integrada, al campo del que Cross y Parsons habían querido mantenerla separada, al circunscribirla como una serie de corolarios de la fisiología. En la ciencia de Delsarte, no sólo el alma, sino el cuerpo mismo, serán concebidos como manifestaciones de un orden divino. La lectura de Delsarte puede resultar perturbadora, al menos si se tiene la imagen del siglo XIX como aquel en que, definitivamente, el positivismo triunfa sobre todo otro intento de comprensión de la naturaleza, del hombre y de la ciencia. Basta con leer los Prolegómenos de «El compendium», para que esta imagen se vea problematizada:

Hay un misterio lleno de enseñanzas profundas. Un misterio cuyas divinas oscuridades superan toda luz, cuyos esplendores deslumbran a causa de su sobrenatural claridad (...) Ese misterio fuera del cual todo es para el hombre de una tenebrosa incomprendibilidad, ilumina toda cosa y la explica, en el sentido en que él es la *causa*, el *principio* y el *fin*.

Ese misterio deslumbrante es el criterio universal de toda verdad. Es la ciencia de las ciencias que se ha definido a ella misma y que se llama **TRINIDAD**.

Aquí, prevemos una objeción a la que queremos responder antes que todo: uno se sorprenderá de ver apoyado sobre un misterio un sistema que se declara infalible, y se preguntará: ¿qué puede tener que hacer un misterio en una cuestión puramente didáctica? Paciencia, se verá que no podría ser de otra manera.

Nada es más evidente que la luz; sin embargo la luz es un misterio, el más oscuro de todos los misterios. Así, la luz escapa al ojo que ella ilumina, y él no ve aquello por lo cual ve. Pero, si la luz es un misterio, ¿por qué el misterio no sería una luz?¹⁰⁰

No hace falta ser versado en lógica para captar la ilegitimidad de un razonamiento como el que acá presenta Delsarte, y que, de entrada, puede ser calificado como puramente retórico. Pero no es éste el lugar para juzgar la corrección de semejante derivación. Más bien, será cuestión de preguntarse, por un lado, qué herencia se hace efectiva en el pensamiento del declamador, y por otro, cuáles son las consecuencias fecundas para una comprensión del problema planteado: el del estatuto ontológico y semiológico del gesto, y sus consecuencias en el campo de las artes

¹⁰⁰ Delsarte, François. «Le compendium», en Porte, Alain. *Delsarte. Une anthologie*, IPMC, Paris, 1992, pp. 92-93. [Los énfasis son de Delsarte].

escénicas. En su introducción al libro de Ted Shawn sobre Delsarte, Annie Suquet se refiere del siguiente modo al primer asunto¹⁰¹:

François Delsarte nace en 1811, en una Francia todavía preocupada por comprender el sentido y las consecuencias del seísmo ideológico representado por la Revolución. Una de las cuestiones dejadas en suspenso por el final sangriento del Siglo de las Luces es la de la existencia de Dios. ¿Es posible creer todavía en una Providencia divina, o bien, la humanidad es ella misma su propio fin? En este debate que divide a los pensadores franceses de la primera mitad del siglo XIX, Delsarte escoge rápidamente su campo. En los años 1830, se une al sansimonismo, movimiento proveniente del filósofo Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825). Esta afinidad aclara en buena parte el registro conceptual al que el joven Delsarte recurre para teorizar el método de expresión que está elaborando. A los ojos de Claude Henri de Saint-Simon, la Revolución Francesa fue desastrosa pues consumó la ruptura entre el hombre y Dios. El orden social sólo podrá ser renovado a través de la creación de un «nuevo cristianismo», apoyado en la ciencia, y entonces, fundado racionalmente.¹⁰²

También se encontrará la influencia de Pierre Leroux (1797-1871) en lo concerniente a una marcada tendencia a reciclar, para la ciencia, las nociones y terminología católicas, especialmente el concepto de trinidad, como herramienta de análisis de la realidad. Delsarte no es, pues, un pobre excéntrico perdido en el siglo del positivismo, que, hay que decirlo, no sería tal sino después de los años 1850. Pero antes de eso, la articulación entre fe y razón estaba en el centro de los debates intelectuales de la Francia pos-revolucionaria.¹⁰³

Además del principio de trinidad, piedra angular del universo y de la ciencia del actor, Delsarte acoge en su pensamiento el principio de correspondencia entre un microcosmos –humano– y un macrocosmos –divino–. Según este principio, en el hombre se reproducen la totalidad de las potencias divinas, de suerte que para conocer el orden divino del mundo es preciso remontarse desde sus manifestaciones terrenales. Así, el mundo físico ilumina el camino hacia Dios, pero a la vez, sólo puede ser inteligible en clave divina. Al respecto, de nuevo Suquet proporciona elementos que permiten poner en contexto las ideas de Delsarte.

Esta convicción inscribe el pensamiento de Delsarte en la órbita de un vasto movimiento de esoterismo cristiano que emerge en Europa alrededor de 1840. Las categorías de análisis elaboradas por Delsarte se inscriben de modo incontestable en los escritos del visionario sueco Emmanuel Swedenborg (1688-1772), publicados en Francia a partir de 1820. El discurso de Delsarte sostiene igualmente afinidades con el de otro visionario, él también inspirado por Swedenborg: el mago Éliphas Lévi. Las doctrinas de este padre secularizado, cuyo verdadero

¹⁰¹ El segundo asunto será objeto del tercer capítulo de este trabajo.

¹⁰² Suquet, Annie. «Introduction», en Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*. Éditions Complexe et Centre Nationale de la Danse, Paris, 2005, pp. 22-23. El libro, traducido del inglés por Annie Suquet, fue publicado originalmente por el bailarín norteamericano en 1954, con el título *Every Little Movement. A Book about François Delsarte*. [La traducción al castellano de los extractos de este libro es mía].

¹⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 23

nombre era Alphonse-Louis Constant (1810-1875), encuentran un inmenso éxito y están en el origen de una renovación de la tradición oculta en Francia en el siglo XIX. Su teoría insiste especialmente en la existencia de una tradición esotérica estrictamente occidental, compatible con el catolicismo, y en el concepto de correspondencia. Una de las razones plausibles del interés de Delsarte en las doctrinas esotéricas de su tiempo reside en el hecho de que ellas se esfuerzan por articular ciencia y religión. (...) Según Stanislas de Guaita, un discípulo de Lévi, el esoterismo es capaz de proponer «una síntesis general, basada a la vez sobre la observación positiva y sobre la inducción a través de la analogía. Hay, en efecto, tres mundos o esferas de actividad: el mundo divino de la razón, el mundo intelectual del pensamiento, el mundo perceptible de los fenómenos. Uno por esencia – triple en sus manifestaciones»¹⁰⁴. Las connivencias con la visión de Delsarte son evidentes.¹⁰⁵

Trinidad y correspondencia pues, dos principios coligados que atraviesan la totalidad del sistema delsartiano, *Compendium*, no son, como podría creerse, el producto de una mente que ha dado la espalda a su época, validando los desvaríos de la más peligrosa nostalgia contrarrevolucionaria – aunque es cierto que las apreciaciones de Delsarte sobre el nuevo hombre proclamado por la Revolución, el «librepensador», son todo menos alabadoras¹⁰⁶. Si nos atenemos a la afirmación de Ted Shawn según la cual el período más activo y productivo de la vida de Delsarte se habría desarrollado entre los años 1839 y 1859¹⁰⁷, y la contrastamos con los nombres y las fechas aportadas por Annie Suquet para inscribir el pensamiento delsartiano en las corrientes filosóficas de su tiempo, podremos colegir que en él no estaba en juego un retorno sin más al dogma cristiano, sino la pretensión de unir lo que había sido, a los ojos de muchos, violentamente separado u obliterado.

¹⁰⁴ Citado por Jean-Pierre Laurant, en *L'ésotérisme chrétien en France au XIX^e siècle*. Lausanne, L'Age de l'homme, 1992, p. 64.

¹⁰⁵ Suquet, Annie. «Introduction», en Shawn, Ted, *Chaque petit mouvement*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁶ En una carta de enero de 1871, dirigida a Mackaye, haciendo caso a la petición de su discípulo de algunos consejos para una de sus conferencias sobre el sistema Delsarte en Estados Unidos, el maestro dice: «Hay que mostrar que la causa más grande de los errores se encuentra en la ignorancia de los principios y que, a ese respecto, nosotros somos bastante ignorantes. Que si los materialistas, por ejemplo, tuvieran antes que explicarse sobre la palabra materia, cuyo sentido no posee ninguno de ellos, serían incapaces de explicar su tesis. Del mismo modo, si aquellos que se engalanan con el título de *librepensadores* tuvieran que definir la *libertad* y el *pensamiento*, sentirían vergüenza de ellos mismos». Citado en «Un historique pas de deux», en Porte, Alain. *Delsarte. Une anthologie*, IPMC, Paris, 1992, p. 23. Y refiriéndose a la humildad que todo espíritu debe mostrar ante las revelaciones superiores, dice: «Feliz, bienaventurado el hombre cuyo orgullo no reacciona inmediatamente contra la humilde y verídica confesión de su tontería. Desde la época en que hice estas observaciones, me he preguntado cuál puede ser la causa de la esterilidad de los cuerpos de sabios [*corps savants*], y no dudo en decirlo hoy; es que los sabios se cuidarían bien de declarar que son tontos, y es a ese defecto de sinceridad que se debe la parálisis de su genio. Pero, ¿cómo esos hombres no se tomarían en serio el minúsculo saber al cual están sujetos su fortuna y su prestigio, cómo consentirían esos sabios, a quienes el mundo rinde homenaje constantemente, confesar humildemente la imperfección de su razón?...». Delsarte, François. «Les épisodes révélateurs», en Porte, Alain, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 75.

¹⁰⁷ Cf. Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement...*, op. cit., p. 50.

En este sentido, se tratará de mostrar que el camino escogido por Delsarte –el cual, según él mismo, permitiría «restituir a la metafísica las bases físicas sin las cuales no sería más que una sombra vana»– remonta en sentido inverso el esfuerzo de algunos fisionomistas de su tiempo, y anteriores, por desligar las explicaciones de las interacciones entre mente y cuerpo de toda noción trascendente.

Para ello, es necesario mostrar cómo deben ser entendidos los principios de correspondencia y trinidad antes enunciados, específicamente en relación con el *Compendium* que, como hemos visto, busca sistematizar las relaciones entre las potencias humanas –ontológicas– y sus modos de realización en los agentes del organismo –cuyo examen da lugar a la tecnogonía–.

2.1 En el cuerpo está el cielo: la correspondencia

Volvamos a la pregunta formulada por el mismo Delsarte a modo de posible objeción a la aceptación incondicionada de un misterio –la Trinidad–, como base de un sistema con pretensiones científicas, y que hemos citado unas páginas arriba¹⁰⁸: ¿cómo es que el misterio puede constituirse en el fundamento de una ciencia? Lo primero que hay que entender es que «fundamento» no puede ser aquí tomado según el modelo de la deducción geométrica, precisamente porque el misterio, por definición, no puede ser acogido como un axioma. Antes que todo, para Delsarte, el misterio se pone de manifiesto como el sentimiento patente de nuestra ignorancia sobre el orden del mundo. Ya habíamos visto cómo, en «Los episodios reveladores», el actor reconocía la insuficiencia de la razón particular para dar cuenta de los fenómenos del instinto, hasta tanto no se sometiera a la razón superior de las cosas. Habíamos omitido entonces, deliberadamente, que esta razón era divina, admitiendo provisionalmente llamarla «naturaleza». Pero ahora tendremos que considerar que la naturaleza no puede ser entendida sino en su relación con lo divino, es decir, como naturaleza creada. Y esta naturaleza es un misterio porque el modo en que se nos presenta es como un llamado a conocerla, poniendo siempre de manifiesto nuestra ignorancia. Una propedéutica del método es necesaria, y no consiste más que en reconocer que nuestra razón es «ciega en materia de principios».

En «Nuestro método», un brevísimo texto, datado del 5 de febrero de 1871 –tan sólo cuatro meses antes de su muerte–, y que podría ser considerado el intento supremo por condensar

¹⁰⁸ Cf. *Supra*, p. 66.

todo el espíritu de su pensamiento¹⁰⁹, Delsarte describe los pilares de su ciencia en los siguientes términos:

El método que forma la base de nuestra enseñanza es de origen divino, en el sentido en que procede del método mismo de Cristo, el cual presta a toda verdad, como a toda proposición de orden metafísico, el apoyo de una demostración de orden material u orgánico. Este método, cuya potencia la iglesia nos ha develado, no deja ningún lugar al error y constituye, contra los utopistas modernos y contra sus sofismas, un arma irresistible y siempre triunfante. San Pablo, ese maestro de maestros, ha determinado con una precisión admirable el principio fundamental de este método. *Las cosas oscuras y escondidas de Dios, ha dicho, se hacen claras y evidentes por la creación.* Así, según ese principio tan claramente establecido, el estudio de las cosas materiales y sensibles debe entonces conducirnos a la intelección de las cosas espirituales y divinas. Es que, como la experiencia no ha dejado de mostrárnoslo, *todos los objetos de la creación llevan indistintamente en el fondo de su organismo, los caracteres de una enseñanza trascendental.* Por eso, quienquiera que sepa ver y comprender esos caracteres encontrará en cada fenómeno de la naturaleza una lección luminosa, *y por poco que examine su propio cuerpo, por poco que sepa interrogarlo, extraerá de sus potencias constitutivas, el criterio infalible de las ciencias.* Pues el cuerpo del hombre, ese diamante de la creación, es el alfabeto universal de la enciclopedia del mundo.¹¹⁰

De esta declaración, tres elementos que es preciso retener y elaborar. En primer lugar, hay algo que aceptar incondicionalmente, y es que «las cosas de Dios» nos son ocultas, un orden originario nos ha sido velado; pero se ha puesto él mismo de manifiesto en el mayor misterio que el cristianismo haya podido formular: la Trinidad, identidad de las tres personas en la que las distinciones entre inmanencia y trascendencia, lo mismo y lo otro, lo uno lo múltiple resultan del todo problemáticas¹¹¹. Ésta es la razón por la que el misterio no puede ser fundamento autoevidente, porque en él se confunden y se borran los límites conceptuales de nuestro pensar; y éste es, entonces, el momento –diría yo, el único momento– en que la fe resulta indispensable, y es preciso asumir el principio de modo incondicionado. Así pues, aceptamos el misterio trinitario, su incomprendibilidad, su oscuridad, del mismo modo en que aceptamos nuestra impotencia para conocer, por nuestros propios medios, el orden todo del universo. Ahora bien, una vez que hacemos esto, lo tenemos todo: el mundo lo es todo, en él nos ha sido otorgada la clave, el camino hacia el orden divino. Si la Trinidad es la encarnación por antonomasia, todo en

¹⁰⁹ Cf. Porte, Alain. «Un historique pas de deux», en Delsarte. *Une anthologie*, op. cit., p. 25.

¹¹⁰ Delsarte, François. «Notre méthode», en Porte, Alain, op. cit., p. 25. [Las cursivas son mías].

¹¹¹ Al respecto, el teólogo Oliver Crisp enfatiza la imposibilidad de explicar racionalmente el misterio trinitario, en los siguientes términos: «Digo que un completo análisis de la *perichoresis* con respecto a la unión hipostática, o a la ontología de la Trinidad, no es posible porque la Trinidad y la Encarnación son misterios divinos. Puesto que la *perichoresis* es un concepto teológico relacionado con esos dos misterios, al tratar de aclarar algo de la ontología de la unión hipostática y la Trinidad, esta se refiere también a cosas misteriosas. Con el término 'misterio' me refiero a una doctrina o noción que está más allá del conocimiento de los seres humanos, o más allá de los límites de la razón humana y no a una doctrina o noción que sea, de algún modo, confusa o contradictoria». Crisp, Oliver. *Divinity and Humanity. The Incarnation Reconsidered*. Cambridge University Press, 2007. [La traducción es mía].

el mundo creado es trinitario, y sólo de este modo será comprensible que el misterio se convierta en fundamento.

Entonces, se hace necesaria una segunda consideración. El método delsartiano es demostrativo, empírico. Se trata en él de hallar todas las relaciones sensibles en que la Trinidad se hace manifiesta. Atenerse aquí a los hechos es equivalente a poder leer en ellos la clave de la encarnación: «Todos los objetos de la creación llevan indistintamente en el fondo de su organismo, los caracteres de una enseñanza trascendental».

Y por ello, justamente, como tercer punto por retener, no hay que ir más lejos del propio cuerpo, «pues el cuerpo del hombre, ese diamante de la creación, es el alfabeto universal de la enciclopedia del mundo». En otro lugar dirá Delsarte: «El cuerpo es un mundo reducido y portátil al servicio de los desarrollos de la inteligencia. El cuerpo es el alfabeto enciclopédico, es la clave para ir de nuestro mundo natural al conjunto de las armonías creadas»¹¹².

A mi juicio, la imbricación de estas tres consideraciones permite comprender el principio de correspondencia como uno de los supuestos definatorios del sistema delsartiano. En efecto, al admitir incondicionalmente la constitución trinitaria del orden divino revelado, debemos aceptar lo mismo del orden creado. En ese sentido, propongo que, en lugar de exigirle al actor un fundamento autoevidente, con base en el cual pudiéramos hacer deducciones válidas, es preciso comprender que estamos ante un fundamento que no funciona como axioma, sino como *modelo de analogía*. Se trata entonces de encontrar en el mundo creado la evidencia de las relaciones trinitarias, de comprobar una y otra vez en las cosas de la naturaleza que tales relaciones se reproducen de modo análogo, aunque no idéntico, como veremos cuando elaboremos lo concerniente al principio de la Trinidad. En lo que se refiere al hombre, pues, habrá que tomar en serio la fórmula de su creación: «*a imagen y semejanza*» de Dios, esto es, como obra suya que refleja o, mejor, *reverbera* la regla según la cual fue creada.

Dios es una palabra que sirve de pretexto a todas las ilusiones, a todas las utopías y a todas las locuras humanas. La Trinidad es la refutación expresa de todas esas tonterías; ella es su remedio, su preservativo y su correctivo. Despojadme de la Trinidad, y ya no comprenderé nada de Dios, todo se me hará confuso y tenebroso, y no tendré ningún motivo razonable de esperar...

La *Trinidad*, base hipostática de los seres y las cosas, es el reflejo de la majestad divina en su obra: ella es como una reverberación de su propia luz en nosotros.¹¹³

¹¹² Delsarte, François. «Le compendium», en Porte, Alain, *op. cit.*, p. 104.

¹¹³ *Ibidem*, p. 93.

Ello explica al menos dos elementos del *Compendium* que ya habíamos visto. El primero es que el término que sirve para designar las relaciones entre las distintas instancias del hombre –la reverberación, que, como vimos, atraviesa la totalidad del sistema– sea un término lumínico. Habrá que añadir que no estamos aquí ante una metáfora, ni ante ningún tipo de desplazamiento del significado. El misterio, en cuanto *revelado* es luz, y la creación, en ese sentido, debe ser entendida como imagen en la que se reproducen, a manera de analogía, las relaciones de la encarnación. El segundo elemento es la elección, que de otro modo podría parecer arbitraria, de definir al hombre, siempre e incesantemente, a través de la tripartición que hemos visto. Si las personas de la Trinidad son tres, lo mismo habrá de suceder con el ser creado: sus potencias, sus facultades, sus estados, sus actos, sus agentes, todos ellos obedecen al principio numérico de la Trinidad¹¹⁴. Con ello, sin embargo, no he dicho lo suficiente, pues de la decisión numérica se sigue, a su vez, una decisión relacional. Para asir los supuestos del *Compendium* no basta con decir que el número tres se repite en todo lugar; es necesario examinar más detenidamente lo que la definición misma de Trinidad implica, y ello sólo puede hacerse mediante la explicitación del significado de la noción de circumincesión [*perichoresis*], que Delsarte suele utilizar como equivalente de reverberación, y que para nosotros constituirá el punto exacto al que debe remitirse la analogía que permite conocer al hombre en relación con el orden divino.

2.2 Toda verdad es triangular: inmanencia y relacionalidad constitutivas de la Trinidad

«Toda verdad es triangular y ninguna demostración responde a su objeto más que en virtud de una fórmula triplemente triple»¹¹⁵. La explicación que ofrece Delsarte, aunque muy probablemente inconclusa¹¹⁶, da algunas luces sobre la «triple triplicidad» de la verdad, es decir, de aquello que podemos afirmar sobre la constitución del mundo creado:

Para penetrar el sentido de ese teorema, en principio enigmático y cuya fórmula definitiva nos reservamos a propósito, para explicarse la universalidad de sus aplicaciones y apreciar su maravillosa fecundidad, en fin, para atravesar el velo de las oscuridades en las que parece

¹¹⁴ Al respecto es importante señalar que Delsarte no se ocupa en ningún momento de establecer correspondencias entre las facultades del hombre y las personas de la encarnación en Cristo. No afirma nunca, por ejemplo, que entre la potencia de la vida y el Hijo haya una afinidad, como tampoco lo hace con el Padre ni con el Espíritu Santo, y las potencias restantes. En ese sentido, entre las múltiples facetas del actor no podremos contar la de teólogo y tampoco la de cristólogo. Sería ya pedirle demasiado.

¹¹⁵ Delsarte, François. «Notre méthode», en Porte, Alain, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁶ Cf. Porte, Alain. «Un historique pas de deux», en Delsarte. *Une anthologie, op. cit.*, p. 29.

envuelto, hay que comprender las cosas de Dios. Para ello, es necesario *perseguir el estudio hasta las profundidades de sus inmanencias*, y es especificando *las afinidades de relación de las tres adorables personas entre ellas*, como es posible elevar el espíritu a la región de las translúcidas claridades que brotan de la divina oscuridad de ese misterio. *Pues cada uno de los términos de la trinidad está en los otros.*¹¹⁷

Sin la pompa a veces fatigante del actor, lo que hay que comprender ahora es esto: que las relaciones entre las tres personas son, como ya hemos dicho, modelo de analogía con respecto al mundo, y que en el mundo –esto es, en «en las profundidades de sus inmanencias»– se encontrará invariablemente el carácter primario de la Trinidad: el hecho de que cada uno de los términos es correlativo y co-esencial a los otros dos. Éste es el origen del «criterio universal» llamado por Delsarte «acorde de novena», que, como vimos, rige la totalidad del *Compendium*.

En este sentido, la ontología delsartiana –del hombre, para lo que nos ocupa– deberá reflejar la conformación trinitaria de la encarnación. Para ello, es necesario no sólo que se admita la existencia de tres instancias, sino que se haga evidente el modo en que se relacionan, lo cual exige ahondar en el concepto de circumincesión. En efecto, la definición de la Trinidad se juega por completo en dicho concepto, que designa el carácter de la coexistencia de las tres personas.

De acuerdo con Gilles Émery, el término utilizado aquí por Delsarte tiene una vieja historia. Fue acuñado en el siglo XII por Burgundio de Pisa, traductor al latín de San Juan Damasceno, para traducir la palabra griega *perichoresis*, asumida primero por la cristología (Máximo el Confesor, en el siglo IV) para designar la unión y «comunicación recíproca» de las dos naturalezas –divina y humana– en Cristo, y luego por la teología trinitaria (Damasceno en el siglo VII) para referirse a la «inmanencia común» y la «interioridad recíproca de las tres personas»¹¹⁸.

El concepto *perichoresis* comprende dos aspectos fundamentales. El primero, la cosustancialidad de las personas: que a pesar de ser tres, constituyen una sola entidad. Y el segundo, que las tres instancias se compenetran de modo recíproco, están una en las otras dos. La necesidad de acuñar una noción semejante provenía, tanto para la cristología como para la teología, de la exigencia de superar la laguna conceptual producida por la combinación de estos aspectos, a los que se suma la idea de que cada persona tiene un carácter propio, que, sin embargo, no pierde

¹¹⁷ Delsarte, François. «Notre méthode», en Porte, Alain, *op. cit.*, p. 28. [Las cursivas son mías].

¹¹⁸ Cf. Émery, Gilles. *The Trinitarian Theology of Saint Thomas Aquinas*, trad. Francesca Aran Murphy, Oxford University Press, 2007, pp. 298-301. El término pasó a la escolástica latina con dos grafías: *circuminsessio* y *circumincessio*. Mientras que la primera sugiere una relación más estática (*circuminsessio* = de *circum*, en torno; e *insidere*, sentarse, estar sobre o dentro de otro), como presencia o inhabitación mutua; la segunda (*circumincessio* = de *circum*, e *incidere*, avanzar), sugiere una relación más dinámica, entendida como efusión o compenetración mutua. Cf. http://www.mercaba.org/VocTEO/C/circumincesion_y_circuminsesion.htm. Delsarte utiliza la palabra francesa *circumincession*, más cercana, pues, del significado dinámico del término.

por la interpenetración con las otras dos¹¹⁹. En ese sentido, la referencia a la *perichoresis* o circumincesión supone que se admita la unidad, la indivisibilidad y, a la vez, la triplicidad de la naturaleza de esta unión, de suerte que cada una de las instancias conserva su propio carácter, y, simultáneamente, el de las dos restantes.

A ello hay que agregar, entonces, que la definición de la Trinidad es relacional. En efecto, si las personas son una y se compenentran recíprocamente, es preciso aceptar que cada una de ellas sólo es lo que es en virtud de su relación con las otras. Y aquí, el concepto de circumincesión aparece en toda su potencia, tanto para la elaboración de una ontología del mundo creado –así lo sostiene Coling E. Gunton¹²⁰–, como para la fundamentación de una tecnogonía a la manera delsartiana.

Gunton afirma que la potencia de este concepto radica en que da cuenta de la relación dinámica de Dios con el mundo, esto es, del modo en que eternidad y espacio- temporalidad pueden ser pensados en sus relaciones, manteniendo sin embargo una distinción estricta de naturaleza.

En las discusiones modernas sobre la doctrina de la Trinidad en que su valor ha sido puesto en duda, el concepto de *perichoresis* suele aparecer como un ejemplo del modo en que la doctrina resulta más especulativa e inútil. Quiero sostener lo contrario: que éste abre toda clase de posibilidades para el pensamiento. La primera razón es que está cargado de concepciones espaciales y temporales, que involucran movimiento, repetición e interpenetración; la segunda razón es que es una *implicación* de la unidad-en-multiplicidad de la relación económica divina con el mundo. (...)

(...) Es una manera de expresar la unidad y pluralidad del ser de Dios cuya interacción con el mundo es unificada y, sin embargo, diversa (...). El punto central de este concepto es que permite a la teología preservar lo uno y lo múltiple en interrelaciones dinámicas. Ello implica que las tres personas de la Trinidad sólo existen en una relacionalidad recíproca y eterna. (...) Las tres no sólo coexisten, sino que se constituyen la una a la otra dinámicamente.¹²¹

La tesis de Gunton extrae, para el mundo creado, las consecuencias de la «eterna y recíproca relacionalidad» de las tres personas, lo que le permite afirmar que el concepto de *perichoresis* sirve para dirimir el conflicto intelectual que se produce cuando se quiere explicar la mutabilidad y multiplicidad del mundo acudiendo a principio trascendentes caracterizados por la unidad y la eternidad¹²². Así pues, si la acción de Dios en el mundo es a la vez, múltiple y unitaria, también las cosas del mundo lo son. En conclusión, el principio que permitiría distinguir unas de otras

¹¹⁹ Cf. Crisp. Oliver, *op. cit.*, pp. 1-2.

¹²⁰ Cf. Gunton, Colin E. *The One, the Three and the Many. God, Creation and the Culture of Modernity*. Cambridge University Press, 1993, pp. 163-166.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 163-164.

¹²² Cf. *Ibidem*.

las cosas creadas es aquel según el cual ellas se definen por sus relaciones recíprocas. La relacionalidad [*relatedness*] se convierte así en el principio ontológico explicativo de la creación.

En ese sentido, también Gunton, como lo he hecho yo en la elaboración del principio de correspondencia, afirma que las relaciones de la Trinidad deben ser asumidas como criterio de analogía para pensar el mundo creado¹²³, lo cual obedece a la clara prevención teológica de mantener de algún modo la distancia entre Dios y la creación. Aquí, una vez más, inmanencia y trascendencia deben ser pensadas en una tensión permanente, pues un aspecto central de la doctrina trinitaria que asume como concepto definitorio la *perichoresis* consiste en evitar toda concepción panteísta. Por esta razón no es posible afirmar que en el hombre las relaciones de interpenetración se den exactamente del mismo modo que lo hacen en Cristo, pues hay una diferencia que tiene que ver con el grado de perfección de dicha unión.

Atendiendo a esta diferencia, podemos aportar a la comprensión de Delsarte una distinción conceptual que él mismo no hace¹²⁴, pero que a mi juicio resulta útil para establecer el límite de la analogía a la que nos hemos referido, y que consistiría en restringir el uso del término «circumincisión» a la relación existente entre las personas de la Trinidad propiamente, y reservar el uso del término «reverberación» para las relaciones entre las distintas instancias del hombre – tanto ontológicas como orgánicas–. Ello no resta, sin embargo, el aporte de este concepto para pensar al hombre, siempre que aceptemos que la analogía puede ser mantenida con un límite que es, por cierto, el límite mismo del misterio¹²⁵.

Para hacer el ejercicio de traducir estas consecuencias a los términos delsartianos, diremos entonces que todo lo que puede ser dicho del mundo creado, debe ser dicho de tres modos, en virtud de cada una de las instancias que constituyen la encarnación. Así pues, «toda verdad es triangular». Y a la vez, cada uno de estos modos contiene en sí otros tres: el suyo propio, y aquellos que se derivan según se considere cada instancia en su relación de mutua

¹²³ Cf. *Ibidem*, pp. 166-173.

¹²⁴ Para citar sólo un ejemplo, cuando el actor se refiere al cuadro en el que se sintetizan las acciones de cada una de las facultades (cf. *Supra*, p. 57) y lo compara con el esquema del triángulo intersectado por tres círculos en cada uno de sus ángulos (cf. *Supra*, p. 59), dice: «Encontramos en este cuadro las intersecciones [*embrassements*] que había constatado en los círculos, las *circumincisiones* [...]». Delsarte, Alain. «Le compendium», en Porte Alain, *op. cit.*, p. 122. [Las cursivas son mías].

¹²⁵ Como se comprenderá, un desarrollo más profundo de la doctrina teológica de la Trinidad y del concepto de circumincisión resulta imposible en este trabajo, que, en el presente capítulo, tan sólo pretende dar cuenta de los elementos que articulan el pensamiento de Delsarte en torno a la relación entre ontología y la tecnogonía, y que, en tal medida, se vería excedido por una pretensión semejante.

compenetración con las otras dos, de suerte que «ninguna demostración responde a su objeto más que en virtud de una fórmula triplemente triple». Es así como podemos entender que al exponer el orden de las derivaciones de su sistema, Delsarte insista incesantemente en mantener la tripartición, y en mostrar en cada caso, cómo ésta se compone de relaciones recíprocas que la definen.

2.3 Consecuencias del principio trinitario para la ontología y la tecnogonía de Delsarte

En la exposición del *Compendium* hemos visto que el intento de Delsarte consiste en articular de modo sistemático las potencias ontológicas del hombre y sus realizaciones orgánicas, con miras a establecer los principios que deben regir la ejecución de las artes de las que el actor, orador y cantante se ocupa. En tal búsqueda que, como hemos especificado, tiene su punto de partida en la urgencia de superar una dificultad técnica, la doctrina trinitaria aparece para Delsarte como la respuesta a todas sus preguntas, y entonces, como principio rector –modelo de analogía– de la totalidad de su sistema.

El problema técnico por resolver consiste en superar una dualidad que se instaura en cuanto el cuerpo aparece como inapropiado para la realización de los fines de la interpretación, como si una dimensión interior –el alma– no encontrara los medios adecuados para hacerse efectiva en una instancia exterior –el cuerpo–. Es necesario entonces un principio que permita diluir la escisión, alejarla de la experiencia de la formación técnica, corregirla, eliminarla.

Pues bien, precisamente la comprensión relacional de la Trinidad proveerá a Delsarte del criterio que le permita unir lo separado y apropiarse de lo inapropiado. La Trinidad, allende la elección numérica, permite entender al hombre como una unidad dinámica, que es, a la vez y co-sustancialmente, orgánica y espiritual, pues el orden creado se rige por las relaciones del orden divino que le son inmanentes. Así, podemos decir que la totalidad del esquema del *Compendium* es la imagen análoga del orden divino trinitario. Pero si atendemos a la división horizontal del esquema, en una parte superior que condensa la ontología, y una parte inferior que condensa la tecnogonía, veremos que esta relación inmanente y dinámica se reproduce. Las potencias constitutivas no son, pues, trascendentes con respecto a sus realizaciones orgánicas. Entre ellas existe una mutua compenetración que las define y rige su dinámica.

En ese sentido, lejos está Delsarte de referirse a un cuerpo –o a un hombre–*puramente* orgánico. Como en la encarnación, inmanencia y trascendencia se fusionan, sin que dejen de ser distintas. Por ello, el efecto de reverberación –analogía en el terreno del hombre de la circumincesión en el terreno de la encarnación trinitaria– al que el actor apela permanentemente, es central y cumple dos funciones: primero, indicar la inmanencia de las relaciones entre orden divino y orden creado, y a la vez, la inmanencia de la ontología del hombre con respecto a la tecnogonía. En segundo lugar, poner de relieve la mutua afectación entre las potencias –vida, espíritu, alma–; entre éstas y sus realizaciones sensibles; y de las realizaciones sensibles entre sí, comprendidos aquí los aparatos orgánicos y sus agentes, así como sus lenguajes respectivos. Con ello Delsarte puede dar cuenta de la complejidad no sólo del hombre, sino también, ante todo, de las artes, que exigen la aplicación multiplicada del principio de reverberación.

Considerando todo lo anterior, quiero proponer que tal solución teórica trae consigo una importante transformación con respecto a los supuestos ontológicos sobre los que se fundaba la fisionomía de la época de Delsarte, saber cuyos propósitos resultaban del todo afines a la empresa científica del actor.

En efecto, habíamos considerado dos aspectos que nos permitían circunscribir el pensamiento de Delsarte a la fisionomía. El primero de ellos era la idea según la cual entre las afecciones del alma y los movimientos del cuerpo existe una relación de significación. Lo que sucede en el cuerpo –a saber, los rasgos morfológicos y los gestos– puede ser leído, según esta concepción, como signo de lo que sucede en el alma, y en esa medida, para un ojo instruido en las reglas o principios que determinan la interacción entre cuerpo y alma, los síntomas corporales constituían una fuente para conocer el carácter y las disposiciones anímicas de los hombres. Las indagaciones del joven Delsarte sobre la relación entre la abducción del pulgar y la intensidad de la vida anímica, a partir de las cuales el actor formula una semiótica, apuntaban precisamente en esa dirección.

El segundo aspecto era el hecho de que la fisionomía, por lo menos en algunos de sus exponentes –Le Brun, Duchenne– estableció una estrecha relación con el arte pictórico, en la medida en que sus pretensiones de sistematicidad la autorizaban para formular preceptos relativos al modo correcto de representar las pasiones humanas, unas veces basadas en deducciones racionales, otras en experimentos, y muy frecuentemente en los dos. En ese sentido, la fisionomía se consideraba poseedora de las leyes de un «lenguaje natural de las

pasiones», según la expresión de Delaporte, y, por ello, de una gramática y de una ortografía que podían y debían ser puestas al servicio del arte, como medio para superar la dificultad técnica que suponía condensar, en una imagen fija del cuerpo, los movimientos del alma de los hombres –o animales– representados. Para Delsarte, como lo vimos desde un comienzo, ese era el objetivo central de la tarea investigativa emprendida durante sus años de formación: poner el conocimiento de los principios de la expresión vocal, gestual y articulada, a disposición de la apropiación técnica y de la ejecución escénica, en otras palabras, poner la ciencia al servicio del arte.

Sin embargo, una vez que hemos examinado el entramado relacional del *Compendium* y elaborado los supuestos que lo definen, es necesario señalar que aunque los problemas que perseguía Delsarte eran similares a los de la fisionomía, la solución aportada por el actor es muy distinta. Y lo es en la medida en que los supuestos ontológicos sobre los que se sostiene su sistema difieren radicalmente de aquellos sobre los que se sostenía la fisionomía. En efecto, como lo he anotado, este saber, especialmente a partir de los aportes de Le Brun, tenía como fuente primaria el tratado de *Las pasiones del alma* de Descartes y, por tanto, suponía una distinción de naturaleza entre cuerpo (extenso, divisible) y alma (inextensa, indivisible). Todo el problema pues, consistía en dar cuenta de cómo, según qué reglas y qué mecanismos, era posible poner en una relación de correspondencia las pasiones del alma con sus manifestaciones corporales, y así, cómo estas últimas podían constituirse en signos de las primeras. Pero precisamente, sostener una dualidad sustancial del hombre impedía completar las explicaciones, que siempre quedaban sujetas a la intervención de Dios.

Ahora bien, es cierto que al asumir un modelo explicativo basado en la Trinidad, Delsarte no soluciona el problema de Dios, pero sí, en cambio, el relativo a la dualidad esencial del hombre. De hecho, hay que admitir que solamente porque el modelo es trinitario, y en ese sentido, le imprime a las descripciones del hombre un carácter relacional y dinámico, es posible superar la dualidad cartesiana. Por ello es preciso considerar que el método que Delsarte se propone tiene que darse siempre en una doble vía de examen, como él lo dice, del espíritu al cuerpo y del cuerpo al espíritu, y no de una forma unidireccional según la cual las expresiones del cuerpo dependerían del alma.

Tal es, en la medida de nuestras fuerzas, nuestra manera de proceder: rechazando, a priori, como no fundada, toda proposición que no esté apoyada en una serie de pruebas sensibles; restituyendo a la metafísica las bases físicas sin las cuales no es más que una vana sombra; procediendo invariablemente del espíritu al cuerpo y del cuerpo al espíritu, determinando la parte

relativa o el predominio sucesivo de la Vida, del Espíritu y del Alma en la razón formal o la constitución orgánica de los seres; (...) Así, habremos sumado a las pruebas persuasivas de la fe y a las pruebas demostrativas de la ciencia, (...) pruebas aplastantes de evidencia, y por ello mismo, absolutamente indiscutibles.

Es así, y como para confirmar divinamente nuestra doble vía de examen y de demostración, que el hombre es poseedor de dos naturalezas: naturaleza corporal y naturaleza espiritual, o como lo dice excelentemente San Pablo, dos hombres: el hombre carnal y el hombre celeste; los principios constitutivos del hombre celeste nos proveerán en primer lugar los medios de demostrar con evidencia la razones formales del organismo destinado al hombre carnal; en segundo lugar, nos serviremos de los órganos y de las fuerzas combinadas del hombre carnal para hacer evidentes a los ojos de la razón las potencias inmanentes y las virtudes del hombre celeste.¹²⁶

La doble vía, del cuerpo al espíritu y del espíritu al cuerpo, del mundo al cielo y del cielo al mundo, se entenderá, no puede ser más que figurada, pues es necesario reconocer el carácter inmanente del sistema delsartiano. ¿Cómo ir al espíritu o al cielo? Ello sólo es posible porque en el cuerpo ya están presentes las potencias celestes, es en él donde hay que buscarlas; ese es el requisito fundamental de la ciencia de Delsarte. En el cuerpo está en el cielo. Así, aunque acudiendo a San Pablo, el actor haga referencia a la doble naturaleza del hombre –celeste y carnal–, es preciso entender que estas dos instancias son inmanentes, y no trascendentes como en la ontología cartesiana.

En tal sentido, Delsarte apela a un principio trascendente, el del misterio de la creación, y con ello recorre el sentido contrario al planteado por Cross, Parsons y Darwin que querían explicar la expresión y la relación cuerpo-mente en términos puramente fisiológicos o biológicos. Hay, pues, una metafísica que sustenta la relación entre alma y cuerpo, pero la asunción del principio trascendente le sirve para superar la dualidad admitida por la fisionomía, en virtud de las relaciones de reverberación que reproducen la circunmcesión. Así pues, los supuestos ontológicos son trascendentes sólo en la medida en que nos referimos a Dios como creador, pero inmanentes, cuando miramos las relaciones constitutivas de las cosas y del hombre.

Ello, a su vez, implica una modificación de suma importancia en relación con el concepto de expresión. Si la fisionomía, en su vertiente pictórica, a través del estudio de las reglas de dibujo-escritura de los gestos podía afirmar que la expresión era una característica de la representación y no de los gestos mismos, ello era porque este asunto no le resultaba problemático. En la medida en que los fines de la pintura se encontraban por fuera de la actividad del pintor, esto es, en el cuadro, la dualidad cuerpo-alma y la consecuente relación de significación entre dos

¹²⁶ Delsarte, François. «Notre méthode», en Porte, Alain, *op. cit.*, p. 26.

instancias heterogéneas y exteriores entre sí podían ser admitidas sin dificultad, siempre que proveyeran las reglas para la representación verosímil. Pero para Delsarte, que no se ocupaba de la pintura sino de la interpretación escénica, esta concepción constituía un escollo insuperable, puesto que en las artes de la escena los medios expresivos y los fines de la ejecución coinciden en la misma instancia: el cuerpo.

Por ello, para Delsarte, el gesto es no es signo de algo exterior a él mismo (lo que sucede en el alma) sino encarnación de una potencia, y en este sentido, es signo de sí mismo en cuanto realización de la naturaleza. Es potencia realizada. No es puro efecto que ha perdido su fin (biológico), como lo querría Darwin, pero tampoco es medio de expresión de una instancia que se le contraponga y con la que siempre resulta inalcanzable explicar la relación causal, como pensaban Le Brun y Duchenne basados en una ontología cartesiana.

En ese sentido, el paso por la ontología trinitaria, le permite a Delsarte concebir la expresión como un fenómeno inmanente al acto interpretativo, por cuanto la tecnogonía delsartiana es la reproducción, en el mundo creado, del modo en que Dios obra. Esta inmanencia en la producción de las artes es, pues, ontología realizada. De aquí se desprende una consecuencia que será abordada en el tercer capítulo: el hecho de que, a partir de una recepción de Delsarte por la danza moderna, los medios no se distinguen de los fines.

III. LA RECEPCIÓN DE DELSARTE POR LA DANZA MODERNA. HACIA LA FENOMENOLOGÍA Y EL GESTO PURO

¡No hay una manera Delsarte de caminar, ni una manera Delsarte de mantenerse de pie, ni de sentarse. No hay una receta Delsarte para hacer lo que sea!

Emily Bishop¹²⁷

El intento que he desarrollado hasta acá ha consistido, ante todo, en comprender a Delsarte a partir de un problema técnico que como actor él se planteó, en sus propios textos y conferencias, tratando de explicitar, siempre que me ha sido posible, los motivos de sus investigaciones y los supuestos, históricos e internos a sus propios planteamientos, que dan sustento a los soluciones por él propuestas.

Así, hemos extraído de «Los episodios reveladores» el problema técnico que conduce al joven Delsarte a una investigación científica –o pseudo-científica– sobre las leyes de la expresión gestual, señalando sus afinidades con la fisionomía, concernientes específicamente al establecimiento de una relación de significación entre ciertos movimientos corporales-faciales y sus correspondientes estados anímicos o emocionales –esto es, de una semiótica de los gestos–, y a la formulación de un lenguaje natural de las pasiones que otorgaría las claves de una adecuada ejecución en el ámbito del arte –es decir, una gramática y ortografía del gesto–. Una revisión del esquema del *Compendium* y de su entramado relacional, nos ha permitido ver, sin embargo, que la filiación de Delsarte con la fisionomía tiene un límite, pues el hecho de que las prácticas de Delsarte sean performativas y no representativas, es decir, que, a diferencia de la pintura, tengan al cuerpo como la instancia en la que medios y fines coinciden, le exige superar la dualidad ontológica del hombre aceptada comúnmente por la fisionomía, lo que lleva a cabo mediante la formulación de una ontología trinitaria cuyas principales características son la

¹²⁷ Citado por Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, trad. al francés de Annie Suquet. Éditions Complexe et Centre Nationale de la Danse, Paris, 2005, p. 64. [Sólo con el fin de imprimir un carácter más dramático al reclamo de Bishop, me he permitido agregar los signos de admiración, que no están en el original].

inmanencia, la relacionalidad, la unidad y la dinamicidad. Como consecuencia de ello, hemos visto que, al evitar definir al hombre en los términos cartesianos de la unión entre dos instancias heterogéneas, cuerpo y alma, y definirlo más bien en términos de potencias ontológicas y realizaciones orgánicas, la noción de expresión sufre una importante transformación, en la medida en que si bien las inflexiones, las palabras y los gestos siguen siendo entendidos como signos, ya no pueden serlo de algo que les es exterior y trascendente, sino que se convierten en signos de las potencias que realizan, y en esa medida, en signos de sí mismos, de su propia realización. La relación de significación se convierte de este modo en una relación inmanente al propio gesto.

En este capítulo, me propongo una tarea del todo distinta, pues en lugar de leer a Delsarte desde sí mismo, procuraré hacer una breve revisión del modo en que su sistema fue recibido en el siglo XX en Estados Unidos, adonde llegó gracias a Steel Mackaye, uno de sus más entusiastas discípulos y el único norteamericano que recibió una formación delsartiana de primera mano. El desplazamiento geográfico y temporal es interesante, pues no sólo pone en evidencia los avatares de un pensamiento, que desde que se enuncia ya no pertenece a su autor, sino, sobre todo, por su relevancia para comprender algunos de los elementos configuraron la danza moderna americana, en especial en el nombre de Ted Shawn, uno de los primeros bailarines en «apropiarse» de las enseñanzas delsartianas y convertirlas explícitamente en preceptos para la danza. Pero la preocupación a la que aquí quiero dar curso no está guiada simplemente por una suerte de curiosidad histórica, sin duda saludable pero insuficiente. Valiéndome de las ideas de autores completamente ajenos al pensamiento de Delsarte – Merleau-Ponty, Agamben–, buscaré extraer las consecuencias que la transformación del sistema Delsarte operada por la naciente danza moderna tienen para una reformulación de la expresión, de la gramática del gesto y, en definitiva, para la experiencia de la formación y la ejecución técnica que habíamos asumido como punto de partida problemático de este trabajo. Una anotación preliminar más es necesaria: antes del recorrido por la recepción americana de Delsarte, realizaré una exposición de los aspectos centrales de la gramática del gesto de Delsarte, que, debo admitir, no pretende ser exhaustiva, sino, más bien, señalar los límites de este sistema de la expresión y, con ello, dar algunas luces sobre el carácter problemático, no unívoco, de su recepción.

1. La gramática del gesto y sus límites

La exposición de la gramática del gesto de Delsarte exige señalar una dificultad que, me parece, es insuperable, y, dada como está, no puede ser ni simplemente obviada ni simplemente subsanada. Más bien, resulta importante reparar en ella, para tratar de indicar tanto sus fuentes como sus consecuencias.

En efecto, mientras que en la clasificación y exposición de las relaciones entre los elementos que componen la ontología y la tecnogonía¹²⁸ Delsarte se mantiene relativamente consistente – aunque con varias ambigüedades o laxitudes conceptuales –, cuando empieza a ocuparse del gesto, las clasificaciones empiezan a hacerse borrosas, las divisiones y subdivisiones demasiado numerosas, y las pertenencias difícilmente discernibles. Tendríamos que decir que en este punto, el sistema entra en crisis. Ello puede explicarse de dos modos, no necesariamente excluyentes. La primera razón puede encontrarse en el método expositivo de las conferencias reunidas bajo el título de «Le compendium» en la antología de Porte, y a la falta de otros documentos del propio Delsarte que permitan comparar sus afirmaciones para darle forma a un sistema más consistente. En efecto, el texto de las conferencias sobre el gesto deja suponer que Delsarte se valía de ayudas gráficas y, sobre todo, de ejemplos mímicos dados por él mismo que, como es obvio, se han perdido en la transcripción. Tal vez por ello, parece más una enumeración de elementos entre los cuales resulta difícil trazar relaciones suficientemente claras, que la exposición de un entramado de leyes y aplicaciones regidas por principios bien establecidos.

La segunda razón, más interesante para este trabajo, es que a fuerza de seguir con las triples derivaciones y de llevar hasta sus últimas consecuencias el criterio que las rige –esto es, el acorde de novena–, el sistema se topa con la imposibilidad de enumerar lo incontable y de darle a cada elemento considerado un lugar bien determinado. En la séptima de sus conferencias, Delsarte reconoce que se encuentra en aprietos:

Todavía debemos decir algunas cosas sobre el criterio que hemos planteado el otro día... Pero estoy aterrado por todo lo que tengo que deciros sobre el gesto.

Nos harían falta diez sesiones para tratar seriamente esta materia... He vuelto a tener violentos dolores de cabeza ayer en la tarde, y hoy, y tenía que trazarme un plan. Tenía tantas deducciones por hacer, tantas cosas que daros, que sólo he podido hacer algunas elecciones al azar...¹²⁹

¹²⁸ Esto es: las potencias, las facultades, las acciones, los elementos, los aparatos, las formas de expresión, los lenguajes y las artes respectivas.

¹²⁹ Delsarte, François. «Le compendium». En Porte, Alain. *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 128.

Ante esta casi confesión de la impotencia del propio Delsarte, y ante la necesidad de dar cuenta del modo más claro posible de la gramática por él elaborada, propongo una moción metodológica. Tomaré solamente los elementos indispensables para mostrar la lógica con que se construye esta tecnogonía del arte mímico, dejando de lado lo que resulte en un exceso clasificatorio, o aquello que el texto mismo no permita establecer sin ambigüedad. Esto es, procuraré evitar todo intento de restaurar, muy probablemente a tientas, los vínculos que no son explícitos en las conferencias del actor. A mi juicio, la lógica misma de esta gramática conduce necesariamente a vislumbrar la imposibilidad de dar cuenta de todos los fenómenos expresivos que pretende explicar, por lo que es preciso entonces señalar los límites de este sistema que poco a poco se disuelve en la asistematicidad. Sin más advertencias, entremos, pues, al asunto.

Para Delsarte, el gesto «comprende tres cosas» –ya no nos extraña el número–: la *estática*, la *dinámica*, y la *semiótica*¹³⁰. La estática es definida como «la equiponderación de las formas puestas en movimiento» o también «la equiponderación de las potencias»; la dinámica como «la forma misma de ese movimiento» que «presenta la actividad de la estática», y la semiótica como «la razón de ser del movimiento de cara al alma»¹³¹. De acuerdo con estas definiciones, a mi juicio, la estática debe ser entendida en términos formales. Es decir, cuando nos ocupamos del gesto en términos de sus posibilidades expresivas, aún no realizadas, considerando las determinaciones ontológicas y orgánicas que hemos visto, nos ocupamos de él en su forma estática. Por el contrario, cuando lo abordamos en su actividad –los ojos que se abren, los brazos que se elevan o se rotan, etc., bajo la influencia de ciertos estados anímicos–, esto es, en los fenómenos orgánicos que lo encarnan, nos ocupamos de su aspecto dinámico. Y cuando damos cuenta de la relación entre estos fenómenos y lo que sucede en el alma, cuando entendemos los estados o acciones del alma en virtud de los cuales los gestos se producen, nos ocupamos de su aspecto semiótico, podemos inferir –y reproducir– su significado, su *razón de ser*. Vale la pena notar, nuevamente, el carácter sintético del último de los aspectos del gesto por considerar, en el que confluyen todas las potencias y sus realizaciones sensibles; recordemos que el alma es la potencia que recoge lo que obran la vida y el espíritu, y los

¹³⁰ En la sexta conferencia, Delsarte utiliza el término «estética», para referirse a la «semiótica», pero, al parecer, corrige las designaciones en la siguiente conferencia, donde afirma que la estética reúne los tres aspectos del gesto, articulados a la inflexión y a la palabra. Cf. *Ibidem*, pp. 103 y 129.

¹³¹ Delsarte, François. «Le compendium», *op. cit.*, p. 129.

imprime su carácter propio. Por ello, la articulación de estos tres aspectos, con las expresiones inflectivas y verbales, será objeto de una «ciencia» que los trate en su conjunto: la estética.

[...] y todas las potencias de las que hemos hablado, fonéticas y articuladas, unidas sobre todo al gesto, constituirán la *estética*... Es una palabra de la que se ha abusado tanto que puede resultar extraño que yo utilice esa gran palabra: esa palabra parece haber sido hecha a propósito para el arte que profeso, pues si *la estética es la expresión del sentimiento, no podemos conocer el sentimiento más que por sus manifestaciones*. Ésta será entonces la *ciencia de las manifestaciones del sentimiento* [...]¹³²

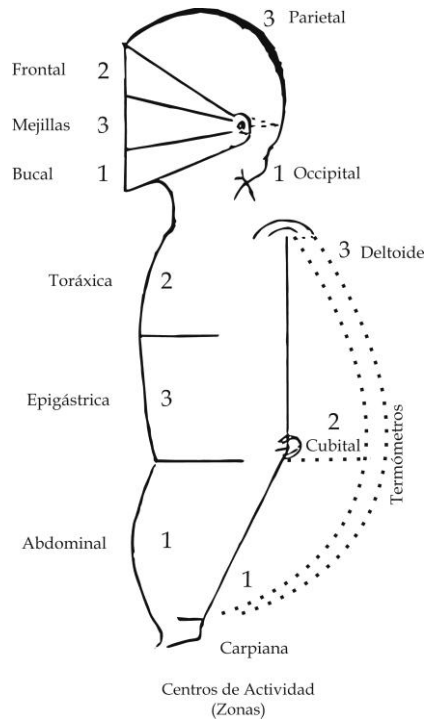
Por las características del texto antes señaladas es, sin embargo, imposible saber cuándo Delsarte desarrolla cada uno de estos tres aspectos mencionados antes –estática, dinámica y semiótica–, de manera que podemos quedarnos con un planteamiento general: la estética, en su totalidad, busca sistematizar los modos en que las diversas facultades del hombre se expresan en formas dinámicas y, por tanto, de especificar de qué estados o acciones son signos los gestos, contemplando siempre la combinación de aspectos sensitivos, intelectivos y morales.

Para hacerlo, Delsarte establecerá una topología del aparato miológico o dinámico, como es de esperar, con tres agentes principales –miembros, cabeza, torso–, en los que encontrará la función expresiva de cada una de las potencias: así, para la vida, los miembros; para el espíritu, la cabeza, y para el alma, el torso. Cada una de estas partes tendrá, a su vez, tres zonas o centros de actividad que demarcarán la conjunción y el predominio de unos estados sobre otros. La cabeza tendrá, entonces, tres zonas: la zona de la boca, para la expresión de aquello que en el espíritu es vital; la zona de las mejillas –que comprende los ojos–, correspondiente a aquello que en el espíritu es anímico; y la zona frontal, para aquello que es propiamente espiritual¹³³. Lo mismo sucederá con los miembros: la zona carpiana –manos–, para lo propiamente vital; la zona cubital, para lo que de lo vital tiene un aspecto intelectivo; la zona deltoidiana para aquello que, siendo vital, tiene un aspecto anímico. Y finalmente, lo mismo para el torso: la zona abdominal –influencia de lo vital sobre lo anímico–; la zona torácica –influencia de lo espiritual sobre lo anímico–; y la zona epigástrica –propiamente anímica–. Estas asignaciones conservarán la representación numérica que ya hemos visto en el capítulo

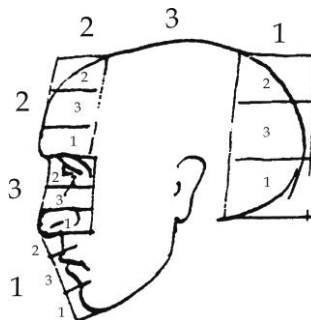
¹³² *Ibidem*. Es importante señalar que el uso que aquí hace Delsarte del término «sentimiento», dando muestras nuevamente de su laxitud conceptual, designaría la totalidad de los estados del hombre y sus combinaciones, y no, como lo habíamos visto en la derivación de las acciones de las facultades, la acción sensitiva de la voluntad, facultad del alma.

¹³³ Hay que anotar que éstas son zonas específicamente del rostro, pues en otra clasificación de las zonas de la cabeza, Delsarte atribuirá a la parte posterior (la zona occipital) la expresión de los aspectos vitales; a la parte superior, los aspectos intelectivos, y a la parte frontal o al rostro, los aspectos anímicos o morales.

anterior: uno (1) para la vida, dos (2) para el espíritu, y tres (3) para el alma, de manera en las distintas zonas vemos reproducirse, una vez más, el acorde de novena: (1-1), (1-2), (1-3); (2-1), (2-2), etc.



Y todavía Delsarte querrá ir más lejos, subdividiendo incluso las sub-zonas de actividad, como siempre, en tres partes. Por ejemplo, en la zona bucal, el mentón (1) será vital; el labio superior (2), espiritual; la boca (3), anímica o moral; y así con cada parte.



Esta división del cuerpo en zonas y sub-zonas expresivas será denominada más tarde por Ted Shawn la «doctrina de los órganos especiales»¹³⁴, seguramente siguiendo a su maestra e iniciadora en el «sistema Delsarte», Henrietta Hovey. Tal denominación, a mi juicio, indica de manera muy adecuada la intención de Delsarte, que pretendía asignar a cada parte del cuerpo no sólo una relación de significación con las facultades humanas y sus estados, sino una función específica de la expresión, sin cuya comprensión resultaría imposible determinar la naturaleza de cada gesto. Sin embargo, esta doctrina contiene ya una ambigüedad que difícilmente se puede ignorar.

En efecto, además de la topología expresiva del cuerpo, Delsarte establece una diferencia entre las zonas en las cuales se expresa un estado anímico determinado, y las zonas cuyos movimientos constituyen «termómetros», como lo habíamos visto en relación con la abducción del pulgar en el primer capítulo. Recordemos que Delsarte ha asignado el término numérico 1 a los miembros, indicando con ello que su función corresponde a la expresión de estados vitales, sensitivos; el término 2 (espiritual, intelectual) a la zona cefálica; y el término 3 (moral, anímico) al torso. Si consideramos, por ejemplo, que un hombre siente dolor, tendremos que aceptar entonces que su expresión será distinta dependiendo de si se trata de un dolor predominantemente físico, que se plasmará seguramente en una mayor contracción de los miembros, o de un dolor predominantemente moral, que se plasmará en una mayor contracción del torso. Y digo «predominantemente» porque hemos aceptado ya que ninguno de los términos con los cuales se define al hombre es exterior a los otros –y la experiencia corrobora muy claramente que un dolor físico nunca deja de estar acompañado por una cierta tristeza, ni un dolor moral por una cierta disminución corporal–. En todo caso, si seguimos a Delsarte en este punto, resulta claro que cada zona tiene una función expresiva distinta, en relación con los distintos estados y actos en que pueden realizarse las facultades humanas.

Ahora bien, en su séptima conferencia sobre el gesto, Delsarte afirma que la zona de los miembros cumple la función de significar no los aspectos sensitivos, sino la intensidad de los distintos estados del hombre. Por eso, a las partes que constituyen los miembros superiores, el actor dará el nombre de «termómetros», y respetará las asignaciones numéricas relativas a las potencias del hombre: las manos indican la intensidad de las afecciones relativas a la vida (1); los codos, la intensidad de las relativas al espíritu (2); los hombros, la intensidad de las relativas

¹³⁴ Cf. Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement...*, *op. cit.*, p. 72.

al alma (3)¹³⁵. Al hacer esto, Delsarte delimita las funciones específicas de la expresión en relación con determinados estados –predominantemente sensitivos, intelectivos o morales– a la cabeza y al torso, dejando a las zonas de los brazos exclusivamente la expresión de la intensidad de tales estados. Por ejemplo, con respecto al movimiento de los hombros, Delsarte dirá:

El hombro es el termómetro del amor, de la emoción, del sentimiento. El movimiento es neutro: se aplica a la alegría como se aplica al dolor; es un termómetro, es decir que la pasión de la que se trata se eleva por ejemplo a 30 grados, pero ¿cuál es la naturaleza de esa pasión? No es el hombro el que lo dirá, sino los ojos, la boca están ahí para decirlo. Cada parte del cuerpo tiene su papel especial. Hay que consultar la síntesis.¹³⁶

La ambigüedad consiste, entonces, en la función especial que cumplen los brazos, esto es, los miembros superiores. De hecho, es posible que a ello obedezca el que Delsarte haya reformulado su topología, tal como lo menciona Ted Shawn, dejando los miembros para la expresión de la intensidad y asignando a la parte inferior del torso, es decir, a la zona basal y abdominal, la expresión de las afecciones vitales¹³⁷. Pero hemos renunciado al intento de llenar los vacíos del sistema, así que ahora es necesario que prosigamos con la exposición de los elementos de la gramática, sin ocuparnos de solucionar esta dificultad patente.

Como lo habíamos visto cuando examinábamos el ejemplo de un hombre que da un discurso, no es suficiente afirmar que hay estados predominantemente sensitivos, intelectivos o morales, y decir que un «órgano especial» sirve a cada uno de ellos como medio expresivo. Puesto que el gesto nunca carece de forma, es preciso mostrar qué movimientos específicamente encarnan un estado u otro. Para este asunto es necesario volver sobre los elementos de los que habíamos hablado en el segundo capítulo, y sobre las expresiones que les corresponden. En el camino que recorrimos desde la ontología hacia la tecnogonía del *Compendium*, vimos que los estados sensitivos se expresaban en fenómenos excéntricos, concéntricos y normales; los estados anímicos en actos atractivo, repulsivo y expansivo; y los estados intelectivos en la captación de relaciones de identidad, de oposición y de coexistencia. Igualmente, vimos, on respecto a las expresiones de cada facultad, que había un lenguaje propio de la vida, el de la inflexión; uno propio del espíritu, el de la palabra; y uno propio del alma, el del gesto. Para el lenguaje de la inflexión, veíamos tres expresiones: ascendente, descendente y suspensiva; para el lenguaje de

¹³⁵ Cf. Delsarte, François. «Le compendium», en Porte, Alain, *op. cit.*, pp. 133-134.

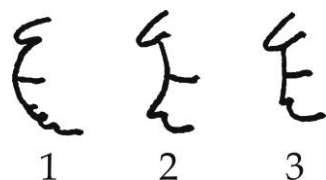
¹³⁶ *Ibidem*, p. 134.

¹³⁷ Cf. Shawn, Ted, *Chaque petit mouvement...*, *op. cit.*, pp. 72-73.

la palabra, tres componentes: sujeto, verbo, atributo; para el lenguaje de los gestos, tres movimientos: directos, circulares, oblicuos.

Sería natural suponer, entonces, que la gramática del gesto se ocuparía de sistematizar las sucesiones y los predominios de estos tres últimos tipos de movimientos; sin embargo, aunque Delsarte les dedica algún comentario, la terminología asumirá acá un giro sustancial, pues los gestos serán descritos principalmente en los términos que Delsarte había asignado a los fenómenos de la vida —ni siquiera a sus expresiones—: a saber, *excéntrico*, *concéntrico* y *normal*.

Así, por ejemplo, haciendo el ejercicio de relacionar los caracteres de los hombres con las formas respectivas de sus bocas —en el que se percibe claramente su cercana filiación con la fisionomía—, Delsarte asignará a los caracteres predominantemente sensitivos (1) una forma excéntrica de la boca; a los predominantemente intelectivos (2), una forma concéntrica; y a los predominantemente anímicos (3), una forma recta o normal.



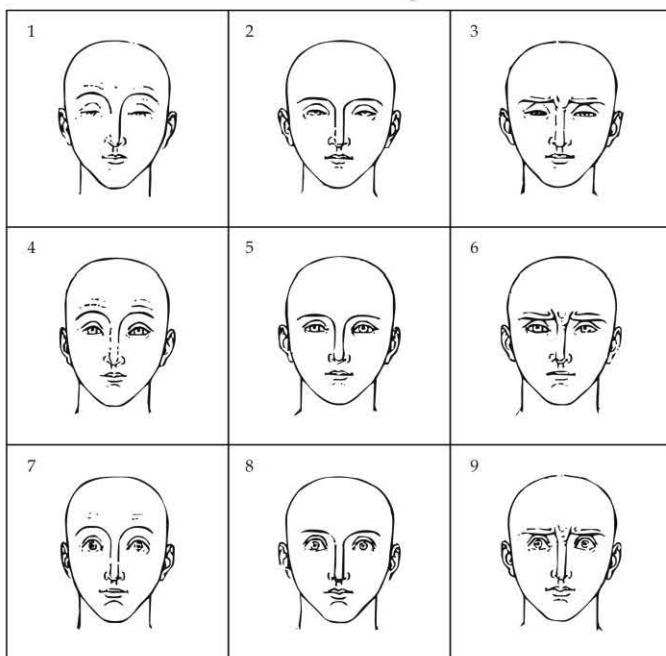
Por supuesto, tal clasificación no podría dejar de estar sujeta al «criterio universal» del sistema de Delsarte, el «acorde de novena», de manera que era necesario mostrar la constitución de tipos mixtos, que Delsarte recoge en el siguiente diagrama¹³⁸.

		Especies		
		1	3	2
Géneros	2	1-2 ↙	3-2 ↘	2-2 ↗
	3	1-3 ↖	3-3 ⊥	2-3 ↘
	1	1-1 ↗	3-1 ↘	2-1 ↖

¹³⁸ La división de la tabla en «géneros» y «especies» es atribuida a Alfred Giraudet, discípulo sumamente aplicado que siguió las lecciones prácticas y teóricas de Delsarte durante aproximadamente cinco años, aunque, por lo que dicen los comentaristas, sin mucho éxito en el perfeccionamiento de sus habilidades interpretativas. Cf. Ruyter, Nancy Lee Chalfa. *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*. Greenwood Press, 1999, pp. 13-14.

Lo mismo sucederá, ya no con las formas de la boca, sino con las actitudes de los ojos, de la cabeza, de las manos, y, es de suponer, con los movimientos de todos los órganos especiales del cuerpo. Veamos, por ejemplo, lo que sucede con las actitudes de los ojos.

Actitudes de los ojos



Actitudes de los ojos

1-2 ATT. EX. C. (Los) Cejas elevadas, Ojos semi-cerrados. DESPRECIO	3-2 ATT. N. C. (Lon) Cejas normales, Ojos semi-cerrados. SOMNOLENCIA, ABATIMIENTO	2-2 ATT. C. C. (Loc) Cejas fruncidas, Ojos semi-cerrados. CONTENCIÓN DEL ESPÍRITU
1-3 ATT. EX. N. (Las) Cejas elevadas, Ojos normales. INDIFERENCIA	3-3 ATT. N. N. (Lan) Cejas normales, Ojos normales. ESTADO INCOLORO	2-3 ATT. C. N. (Lac) Cejas fruncidas, Ojos normales. MAL HUMOR, TRISTEZA
1-1 ATT. EX. EX. (Lis) ² Cejas elevadas, Ojos muy abiertos. SORPRESA, ADMIRACIÓN	3-1 ATT. N. EX (Lin) Cejas normales, Ojos muy abiertos. ESTUPOR	2-1 ATT. C. EX. (Lic) Cejas fruncidas, Ojos muy abiertos. FIRMEZA, VIOLENCIA

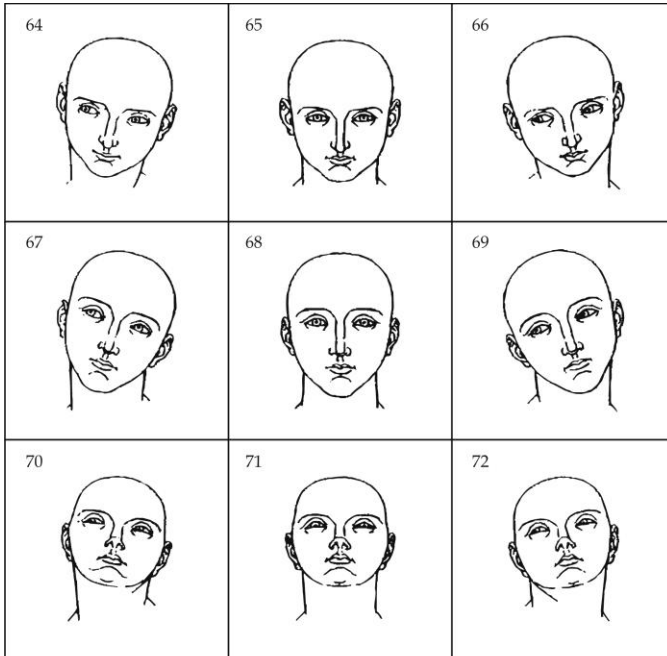
Este esquema, también elaborado por Giraudet, proporciona una serie de elementos que es preciso elaborar: en primer lugar, como se puede ver, plasma la combinación de los movimientos de dos partes de los ojos: a saber, las cejas, que pueden adoptar tres formas: elevadas, fruncidas y normales; y los párpados, que pueden abrirse mucho, cerrarse a medias o abrirse normalmente – es decir, cada uno de estos agentes puede realizar un movimiento excéntrico (1), concéntrico (2) o normal (3)–. Es importante notar que aquí Delsarte no considera el movimiento del globo ocular que, junto con las cejas y los párpados son los tres «agentes especiales» de la zona expresiva de los ojos¹³⁹. Podemos decir entonces lo siguiente: puesto que las cejas no pueden elevarse y fruncirse a la vez, o fruncirse y ponerse en una posición normal al mismo tiempo, y así con cada combinación, que es lo que supondría aplicar *strictu sensu* el acorde de novena, Delsarte debe introducir otra variable que le permita reproducir su juego combinatorio. Tal es el papel de los párpados. Así, vemos que en la notación ideada por Giraudet, en la parte superior derecha de cada cuadro se encontrarán las combinaciones numéricas que ya hemos explicado (1-1), (1-2), etc., y un poco más abajo, una marca con la forma siguiente: ATT. EX. EX, ATT. EX. N., ATT. EXC. C., que significan respectivamente actitud excéntrica-excéntrica, actitud excéntrica-normal, actitud excéntrica-concéntrica... y lo que sigue. Ahora bien, Delsarte reconoce que el cuadro simplifica la cuestión, pues si consideramos que además de los párpados y las cejas, en las actitudes de los ojos debe intervenir el agente restante, esto es, el globo ocular, tendríamos que triplicar, o mejor, elevar a la tres, el número de las actitudes: veríamos así, por ejemplo, una actitud excéntrica-excéntrica-excéntrica, que designaría una elevación de las cejas, acompañada de unos párpados muy abiertos, y un movimiento paralelo de los globos oculares¹⁴⁰. Es evidente que aquí, debido a la multiplicación de la multiplicación del acorde de novena, la cosa empieza ya a rayar en la locura. Podemos pues, quedarnos con lo grueso y evitar entrar en el refinamiento minucioso de cada expresión. Lo que resulta importante de estas posibilidades combinatorias es que cada una de ellas corresponderá a un estado anímico: desprecio, indiferencia, sorpresa, tal como se indica en la parte inferior de cada cuadro. Así, si un día hemos de interpretar una expresión de desprecio, sabremos que debemos elevar las cejas y cerrar los ojos a medias –y

¹³⁹ Cf. Delsarte, François. «Le compendium», en Porte, Alain, *op. cit.*, p. 123.

¹⁴⁰ En efecto, para Delsarte, los globos pueden adoptar tres formas de mirar un objeto: hay así una mirada *paralela* (1), una *directa* (2), y una mirada *extática* (3). En la mirada directa los ojos convergen en el objeto, es decir, estamos ante un movimiento concéntrico relativo a la intelección; en la paralela, dice el actor, hay un movimiento «vertiginoso», uno ve doble, y es curioso que en este punto Delsarte identifique lo que sería una mirada simplemente sensitiva, o excéntrica, con un estado de ebriedad. Finalmente, en la mirada extática, los ojos se fijan, es decir convergen, en un objeto distante, pero «tan distante que no se puede determinar la distancia», y ello da lugar a una expresión de ensueño o de fantasía [*rêverie*]. Cf. *Ibidem*, p. 126. Solamente con la consideración de las combinaciones posibles entre los tipos de mirada y los movimientos de las cejas, Delsarte afirma que se puede llegar a obtener hasta 900 expresiones, aunque no explica cómo llegaríamos a semejante cantidad. Cf. *Ibidem*, p. 127.

atendiendo a los signos del termómetro de la vida anímica, si el desprecio es mucho, elevar bastante los hombros, y si es poco, apenas insinuar un movimiento de éstos hacia arriba—.

Otro tanto sucede con las actitudes de la cabeza:



Actitudes de la cabeza

ATT. EX. C. (Los) Cabeza inclinada inversa a la persona u objeto, y agachada. SOSPECHA	ATT. N. C. (Lon) Cabeza de frente a la persona u objeto, y agachada. REFLEXIÓN	ATT. C. C. (Loc) Cabeza inclinada hacia la persona u objeto, y agachada. VENERACIÓN
ATT. EX. N. (Las) Cabeza inclinada inversa a la persona u objeto, y normal. INSPECCIÓN, SENSUALISMO	ATT. N. N. (Lan) Cabeza de frente a la persona u objeto, y normal. ESTADO NORMAL	ATT. C. N. (Lac) Cabeza inclinada hacia la persona u objeto, y normal. TERNURA
ATT. EX. EX. (Lis) Cabeza inclinada inversa a la persona u objeto, y levantada. ORGULLO	ATT. N. EX (Lin) Cabeza de frente a la persona u objeto, y levantada. EXALTACIÓN	ATT. C. EX. (Lic) Cabeza inclinada hacia la persona u objeto, y levantada. ABANDONO

Actitudes de la cabeza

En este caso, las variables combinatorias cambiarán ligeramente. La primera variable se dará en relación con un movimiento en dirección *inversa* de un objeto que se encuentra enfrente (excéntrico), un movimiento *hacia* el objeto (concéntrico), y una posición *defrente* a éste (normal). La segunda variable permitirá tres movimientos de la cabeza: levantada (excéntrico), agachada (concéntrico) y normal. Los movimientos respectivos de estas dos variables se combinarán como lo muestra el cuadro, dando lugar así a la expresión de determinados estados anímicos –sospecha, sensualismo, orgullo, ternura...–, diferentes de los que se expresan en las actitudes de los ojos, de manera que sólo con la consideración de los movimientos de dos agentes de los ojos, y de dos posibles posiciones de la cabeza, tendríamos 18 actitudes principales.

¿Pero, acaso inclinar la cabeza hacia abajo o hacia arriba, hacia un objeto o en dirección inversa de éste, impide elevar las cejas, cerrar los párpados, mirar directamente el objeto supuesto? Diremos que no, y tendremos que aceptar entonces una nueva multiplicación de las posibilidades combinatorias de la expresión, esto es, tendríamos que decir que de la consideración simultánea de estos movimientos se sigue otra serie de actitudes, con nombres distintos de los correspondientes a las actitudes de los ojos y de la cabeza, o tal vez, actitudes «mixtas», por ejemplo, «indiferencia con orgullo».

Y, como para caer en el vértigo clasificatorio, hemos de notar que, al hacer esto, sólo nos habremos ocupado de la zona cefálica. Pues además, replicaremos la multiplicación del acorde de novena en el torso, en los brazos, y en las sub-zonas de cada uno. Añadamos, sólo para terminar de asomarnos al abismo, que Delsarte también considera diferentes expresiones en relación con la zona donde se inicia un movimiento: si es en el torso, el estado que en tal movimiento se expresa, será un estado predominantemente anímico; si es en la cabeza, predominantemente intelectual, si en los miembros, predominantemente sensitivo. Y tales expresiones se matizan, según se considere dónde termina el movimiento: a la altura de la cabeza o del torso, al frente o al lado... una zonificación del espacio que circunda el cuerpo será también necesaria¹⁴¹. Igualmente, si la mano se dirige a la boca, expresará algo distinto que

¹⁴¹ Ted Shawn explica así este principio: «Según la doctrina de los órganos especiales, la significación de un gesto est fuertemente coloreada por la parte del cuerpo donde tiene su origen el movimiento, pero ella también es modelada por la región espacial donde termina el gesto. Por ejemplo, un gesto que se inicia en la parte superior del torso comienza bajo una fuerte influencia de la cualidad emocional, afectiva, moral o espiritual. Pero si, viajando a través del brazo, el gesto se termina debajo del nivel de las caderas, tendrá a la llegada un carácter más físico y sensual que al comienzo. Si se termina, por el contrario, en la región del espacio que se extiende delante del torso, su cualidad moral-emocional-espiritual será fuerte y pura (enteramente afectiva)». Cf. Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement...*, *op. cit.*, p. 74.

si se dirige a la frente... en fin, casi se diría que los números no alcanzan para contar las expresiones posibles, y si se nos pidiera una fórmula matemática para calcularlos, sólo podríamos decir: tres a la *n* potencia.

Como lo he advertido, el esfuerzo expositivo que hasta aquí he realizado no tiene otro fin que mostrar la lógica y los límites del esfuerzo emprendido por Delsarte hace más de un siglo, que procuraba sistematizar la totalidad de las posibilidades expresivas del cuerpo humano. Ante la perplejidad que este sistema tiene la potencia de producir, es difícil evitar imaginarse al pobre Delsarte –genio o loco, científico o místico–, experimentando con su propio cuerpo, elevando los cejas y abriendo los ojos, contrayendo el torso, subiendo los hombros, pasando por cada una de las zonas y sub-zonas, primero por separado, luego en sus combinaciones; dejándose desplomar, y volviendo a comenzar. Los dolores de cabeza que el actor confiesa al iniciar sus conferencias sobre el gesto, parecen ahora poca cosa, apenas un pequeño costo de la intensidad con que abordaba su misión autoimpuesta. El verdadero costo, sin embargo, estaba en que su criterio universal, el acorde de novena, desde su primera formulación contenía ya, seminalmente, el caos clasificatorio. Alain Porte ofrece una bellísima imagen de esta condición del sistema delsartiano:

Delsarte va a proseguir su investigación sobre el cuerpo humano, con su regla de tres en la mano, es decir su «campo óptico», a través del cual examina todo objeto del universo. Casi se lo ve tambalear de vértigo al borde de ese inventario de tendencia exhaustiva de todas las formas posibles de expresión. ¿Una lógica a la deriva? ¿Frenesí de un explorador que ha desencadenado una avalancha?¹⁴²

Pues bien, a mi juicio, el que las grandes pretensiones sistematizadoras hayan terminado reducidas a una selección aleatoria de algunas observaciones sobre la expresión, como lo manifiesta Delsarte al iniciar sus conferencias, se debe a que la ontología trinitaria se ve excedida o bien por la singularidad y multiplicidad de las observaciones realizadas por el actor, o bien por la necesidad lógica de aplicar el acorde de novena, o el principio de reverberación, a todos y cada uno de los aspectos del hombre de los que se ocupaba Delsarte. Recordemos que su método se definía como un camino de ida y vuelta, formal y empírico a la vez. Se trataba de buscar en los fenómenos del organismo el modo en que se manifestaba la constitución ontológica trinitaria del mundo, y, a partir de ellos, de ascender hacia el conocimiento de la obra divina. Pero es esta misma exigencia la que desemboca en un frenesí de la lógica trinitaria

¹⁴² Porte, Alain. *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, pp. 127-128.

y de las observaciones empíricas, y en la imposibilidad de mantener la coherencia entre las dos. El resultado de ello es que, en la práctica, el sistema, que pretendía dar luces sobre una adecuada –diremos, verdadera y no verosímil– interpretación de los estados sensitivos, intelectivos y anímicos de los hombres, termina por convertirse en inaplicable. Si lo que se proponía Delsarte, como lo vimos en el primer capítulo, era encontrar los principios de la expresión para proveer al actor, al declamador o al cantante, de certezas sobre una buena ejecución, podemos aceptar que lo logró, pero sólo a medias. Logró establecer las bases ontológicas de la expresión, y con ello, formular una serie de distinciones fundamentales para el conocimiento de la naturaleza humana que debe tener todo buen artista, esto es, en cierto modo, superar el obstáculo de la finitud de la experiencia. De allí, pudo extraer unas leyes que rigen el lenguaje expresivo de los gestos, sustentadas principalmente en la combinación de lo excéntrico, lo concéntrico y lo normal. Pero al proponer divisiones y subdivisiones tan complejas, al introducir variables cada vez más numerosas y más diversas entre ellas, hizo de su juego combinatorio un cúmulo de indicaciones que hacía imposible la consistencia preceptiva, y cuya apropiación, en consecuencia, quedaba de nuevo sujeta a la pura empiricidad y a la incertidumbre. Ello sin considerar, además, la notable dificultad que tendrían que enfrentar sus discípulos al tratar de interpretar una acción con contenido emocional. Descomponer el cuerpo, disociar cada diminuta parte, ponerlas en acción por separado, luego en conjunto, para poder darle forma a esta expresión y no a otra... se puede ver fácilmente que el riesgo inherente al sistema era terminar cayendo en un juego mímico que, en lugar de producir expresiones, no arrojaría más que muecas.

2. Ante la avalancha...

Pues bien, siendo pesimistas, podríamos decir hasta acá que el estudio de Delsarte nos condujo de nuevo al punto de partida problemático, sin aportar una solución significativa. Aunque la superación de la dualidad ontológica aportada por la Trinidad para dar cuenta de la expresión no es poca cosa en términos teóricos, en lo que se refiere a una solución en el ámbito de la formación técnica, tendríamos que admitir que la sobremultiplicación de los principios de la expresión tiene casi los mismos efectos que una carencia completa de éstos. Y entonces, en este punto, podríamos abandonarlo todo, y confesar que ante la avalancha clasificatoria de las expresiones, el sistema de Delsarte nos parece insuficiente, o bien excesivo; en todo caso, inaplicable.

¿Cómo solucionar el caos que produce este sistema pretendidamente infalible? Aquí, considero que es necesario proponer una hipótesis fuerte. Una vez Delsarte fallecido, su pensamiento, siempre inconcluso, se vio a la deriva de lo que mejor pudieran hacer de él sus receptores. La solución de semejante embrollo de las expresiones fue hallada de dos formas distintas: la primera, una reducción del sistema a algunos de sus aspectos. El sistema se convirtió entonces en un código rígido con carácter salvífico, en virtud de sus distribuciones ideales¹⁴³, o también en un modo de mejorarse a sí mismo, de hallar la gracia del arte en todos los ámbitos de la existencia, en fin, en el medio de una estetización de la vida¹⁴⁴. La segunda, en una liberación

¹⁴³ Con respecto a la idea de que el sistema de Delsarte era portador de un mensaje de redención, parece ser que el propio Mackaye haya sido el responsable de su difusión. En una carta dirigida a su maestro a finales de 1870, cuando preparaba el terreno para el arribo triunfal de Delsarte al Nuevo Mundo, arribo que se vio truncado por el fallecimiento de Delsarte en 1871, Mackaye se expresaba así: «Tendrá una recepción de este lado un poco digno de usted y del gran continente que Dios ha reservado como el campo de batalla de sus revelaciones. Aquí, cerca de mí, siempre su discípulo fiel y su hijo devoto, usted comenzará el ataque y la consumación de su obra. Tenga fe en Dios –esperanza en la naturaleza divina de su doctrina– y cuide bien su salud y sus fuerzas para la grande y gloriosa batalla que comenzará acá para usted. (...) Y cuando venga la primavera y yo haya preparado el camino, usted vendrá y trabajaremos juntos por la gloria de Dios y la salvación de la humanidad, por la revelación de un arte que será dado a luz por la religión y que saldrá del seno de la ciencia». Citado en Porte, Alain. «Un historique pas de deux», en *François Delsarte, Une anthologie, op. cit.*, p. 15. Y Raymond Brucker, un profesor contemporáneo de Delsarte, no titubeaba al afirmar: «El sistema de Delsarte es una máquina ortopédica para el enderezamiento de los espíritus cojos y jorobados». Citado por Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement...*, *op. cit.*, p. 56. Así, una comprensión del sistema de Delsarte que privilegiaba una perspectiva sobre todo religiosa, y que suponía entonces que el arte era una manifestación ideal de la divinidad, esto es, la encarnación del modo de obrar de Dios en el hombre, hacía posible que algunos discípulos y conocedores de la «ciencia» trinitaria de Delsarte cifraran sus esperanzas en su potencia de constituirse en el aparato de una ortopedia moral, urgente, pensaban, en un mundo caracterizado por la decadencia, producto del rechazo explícito de las convicciones religiosas. Una suerte de cruzada moral era posible, ahora legitimada por la ciencia, y llevada a cabo por el arte.

¹⁴⁴ Sobre esta otra recepción de Delsarte, vale la pena mencionar la tarea de divulgación a la que se dedicó Henrietta Hovey, quien impartía sus lecciones en salones de las clases media y alta, primero de Nueva York y, con el tiempo, de una buena parte de Estados Unidos. Su «clientela» estaba compuesta exclusivamente por mujeres, que habían decidido desafiar su circunscripción a las tareas del hogar y de la crianza, para emprender el camino de la realización personal. Annie Suquet señala que, en este caso, la importante acogida del pensamiento de Delsarte se vio propiciada también por la sensación compartida de un tiempo decadente, ya no a causa de la falta de religiosidad, sino de la «mutilación espiritual» que producía la estricta racionalización tecnológica de la vida y del trabajo, en el país en el que, en las últimas décadas del siglo XIX, se había hecho sentir con mayor fuerza la segunda Revolución Industrial. Así, hombres y mujeres estaban bien dispuestos a recuperar una humanidad perdida, mediante la «recreación de las condiciones de una experiencia auténtica» que llevaban a cabo mediante una serie de prácticas en campos como el arte, terapias novedosas de todo tipo y, entre otros, la creación de sistemas de «educación física y expresiva». Cf. Suquet, Annie. «Introduction», en Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement...*, *op. cit.*, p. 28. El cuidado de la salud mediante el ejercicio y la búsqueda de la creatividad y del mejoramiento de sí, se constituían entonces como modos de hacer frente a la decadencia de la civilización. Delsarte caía, pues, como anillo al dedo. Aunque, como lo señala Nancy Lee Ruyter, no es posible saber qué era exactamente lo que ensañaba Henrietta Hovey del sistema delsartiano, pues tampoco ella publicó sus eternos borradores sobre el tema, podemos quedarnos con un recorte de prensa que describe, quizás en términos excesivamente frívolos, la experiencia de uno de los «talleres» de Hovey realizado aproximadamente en 1890: «Newport se volvió bobo por Delsarte... Henrietta vino (...) y conquistó... No sólo vino para ser escuchada, sino aceptada socialmente... Lo más selecto de la buena sociedad se reunió dos veces a la semana para retorcerse, doblarse y mecerse; para relajarse y hacer ejercicios de descomposición [*decompose*], para formar curvas espiraladas y hacer sacacorchos de sí mismos... Mrs. Russell [Henrietta cambió varias veces de apellido] no sólo enseña a estas señoritas cómo hacer reverencias, sonreír, caminar y sentarse, sino cómo caer agraciadamente y tenderse, cual un pequeño y flácido montón de lazos y de telas, sobre el suelo». Nota de Peggy Pendennis, aparecida en el *New York World* [s.f.], citado por Ruyter,

del código, en la necesidad manifiesta de aceptar a plenitud la explosión del sistema en sus posibilidades infinitas, y en convertirlo entonces en medio exploratorio para la expresión y la creación.

Aunque no quisiera restar valor a las transformaciones socio-culturales que pudo imprimir en la vida de ciertos estadounidenses la llegada del «método» Delsarte, ni a las discusiones a que ello dio lugar respecto de la existencia de un «verdadero delsartismo» y uno «falso», y a pesar de que considero que valdría la pena dedicarles alguna reflexión, no puedo aquí ocuparme de ellas, pues el recorrido que he hecho hasta acá no tiene otro fin que el de elaborar el modo en que la gramática de gesto propuesta por Delsarte fue recibida por la danza moderna americana, para, así, poder dar cuenta de la constitución de la experiencia del cuerpo en la formación técnica de esta práctica. Como ya está sugerido, será entonces Ted Shawn quien nos permitirá aproximarnos a la recepción «liberada» del código.

2.1 La liberación: apercepción del propio cuerpo y abstracción del movimiento

Every Little Movement, «cada pequeño movimiento», es el título del libro escrito por Ted Shawn en el que el bailarín recoge algunos de los principios centrales de Delsarte, para mostrar su aplicación en el ámbito de la danza y dar luces sobre su importante influencia en el desarrollo de este arte al que, desde la segunda década del siglo XX, había que añadir un calificativo que designaría un nuevo espíritu –danza *moderna*–. No es la obra de un neófito, ni de un aprendiz recién iniciado en la danza o en el delsartismo. Cuando Shawn la publicó, a sus 63 años, ya tenía a sus espaldas una larga trayectoria como bailarín, coreógrafo, profesor de danza y conferencista, y el texto recoge, según lo afirma Shawn, al menos 35 años de trabajo investigativo sobre Delsarte¹⁴⁵. En ese sentido, *Every Little Movement* puede ser considerado como un legado, un testimonio y una valoración histórica de lo ya realizado por él mismo y por la danza a lo largo de la primera mitad del siglo, bajo la influencia de Delsarte¹⁴⁶.

Nancy Lee Ch., *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, *op. cit.*, p. 39. A ello hay que añadir que Hovey «enriquecía sus lecciones» con consejos sobre el modo de vestir, de llevar los accesorios con gracia, en fin, de comportarse socialmente, lo que convertía sus enseñanzas en una suerte de código de las buenas maneras, claro está, todo fundado sobre el rigor de la nueva espiritualidad delsartiana...

¹⁴⁵ Cf. Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement...*, *op. cit.*, p. 44. En la última sección de la obra, Shawn ofrece una bibliografía comentada, en la que presenta un inventario de los documentos publicados e inéditos sobre Delsarte a los que pudo tener acceso en el curso de su vida. Cf. *Ibidem*, pp. 159-212.

¹⁴⁶ En efecto, para la época, el bailarín, junto con Isadora Duncan y Ruth St. Denis, eran reconocidos ampliamente como los «pioneros de la danza moderna» americana, y en el panorama amplio de esta práctica ya estaban escritos los

Sin embargo, Shawn confiesa que la recepción que él mismo hizo del maestro fue problemática en sus inicios. Habiendo nacido en pleno período del auge del sistema Delsarte en Estados Unidos (en 1891), lo mismo que Isadora (1878) y Ruth St. Denis (1880)¹⁴⁷, les había sido imposible sustraerse al efecto omnipresente de esta euforia que más tenía de falsificación que de ciencia. En el curso de veinte años, una degradación del conocimiento del sistema Delsarte se había operado entre la llegada de Mackaye de París, y los estudiantes de los estudiantes de sus estudiantes¹⁴⁸.

Yo mismo nací en 1891 y no conocí en mi infancia más que las «poses plásticas», esas desnaturalizaciones de la ciencia de Delsarte, adulteradas y ya anticuadas. Aficionados, ataviados de espantosas túnicas «a la griega», con pelucas de nieve y el rostro pintado de blanco, hacían poses que se suponía expresaban sucesivamente la pena, la alegría, la timidez, la rabia, la actitud desafiante, etc., *ad infinitum, ad nauseam*.¹⁴⁹

Curiosamente, fue su encuentro, en 1915, con Henrietta Hovey –la misma que había hecho del método Delsarte un medio para la estilización de las jóvenes aristócratas y burguesas–, el que permitió a Shawn interesarse en el estudio riguroso de Delsarte y luego, convertirlo en el fundamento de sus exploraciones coreográficas y de su trabajo como profesor de danza. Contando ya con un conocimiento profundo del sistema, Ted Shawn podía reconocer su impronta profunda en el modo en que Isadora, Ruth St. Denis y él mismo definían su arte, y, entonces, asumir como principio elemental de la danza moderna, su naturaleza *expresiva*:

Antes de 1900 y para bastantes generaciones, la danza se había limitado casi exclusivamente a acrobacias desprovistas de sentido. Que estuviese regida por el teatro o el ballet, no cambiaba nada. Pero con Ruth Saint Denis e Isadora Duncan, una concepción completamente innovadora había hecho irrupción en el mundo de la danza: según esta nueva aproximación, la danza (...) se creía en la obligación de *expresar*. El movimiento podía ser la expresión del viento o de las olas, o bien, de un contenido dramático, emocional o narrativo, podía expresar valores cinéticos o simbólicos, pero todo movimiento, por ínfimo que fuese, debía tener un sentido. La ejecución técnica de «pasos», el espectáculo acrobático ya no eran suficientes.¹⁵⁰

nombres de la danza moderna europea: Rudolf Von Laban, y sus discípulos Mary Wigman y Kurt Jooss, todos ellos, según Shawn herederos, por una u otra vía, del pensamiento de Delsarte. Sobre las vidas y obras de estos últimos, cf. Partsch-Bergsohn, Isa y Bergsohn, Harold. *The Makers of Modern Dance in Germany. Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*. USA: Princeton Book Company, 2003.

¹⁴⁷ Ruth St. Denis fue la maestra y luego esposa de Shawn. Su legado conjunto más importante fue la fundación de la Denishawn School, que se convertiría en una institución sumamente activa e influyente en y fuera de Estados Unidos. Desde ahí puede trazarse el árbol genealógico de una buena parte de los coreógrafos americanos que llega incluso hasta nuestros días. Según lo narra el mismo Shawn, las madres de Isadora Duncan y de Ruth St. Denis, habrían incursionado en el método Delsarte, de manera que la influencia de éste habría sido más directa que la pura percepción de lo que pasaba en el ambiente social americano. Cf. Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement...*, *op. cit.*, pp. 141-143.

¹⁴⁸ Así se refiere Shawn a los «comerciantes» de Delsarte: «Sus actuaciones tuvieron por resultado falsificar, travestir, ridiculizar lo que era entonces, y hoy, la más completa y perfecta ciencia de la expresión humana». *Ibidem*, p. 41.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 39.

El fragmento proporciona una serie de elementos importantes. El primero de ellos, que con Duncan y St. Denis se inauguraba una nueva época, equivalente a una ruptura con respecto al modo en que, desde tiempo atrás, se practicaba este arte, es decir, una irrupción del imperativo de la expresión por contraposición al de la ejecución técnica y la acrobacia. El segundo, que desde entonces, en la danza contaba como expresivo «cada pequeño movimiento» –*every little movement*–; y el tercero, crucial, que el sentido o la significación de los movimientos no necesariamente debía estar ligado a la manifestación del alma del intérprete o del personaje interpretado: una suerte de descentramiento de la subjetividad se ponía entonces en marcha. Ya no únicamente la expresión del orgullo, de la sorpresa, de la ternura (contenidos dramáticos), sino del ritmo de las olas, la caída de las hojas –temas claramente explorados por Isadora¹⁵¹–, o de valores cinéticos, esto es, relativos a la pura cualidad del movimiento. En términos generales, en estos aspectos se condensaría la herencia delsartiana. Pero con ello, apenas tenemos el punto de partida, pues lo que más importa es lo específico de la recepción de las reglas de la expresión elaboradas por Delsarte.

Al respecto, resulta claro que así como el sistema fue objeto de distorsiones y falsificaciones, también lo fue de perfeccionamientos, llevados a cabo igualmente por discípulos directos o indirectos de Delsarte. Y, al parecer, tales modificaciones se fueron transmitiendo poco a poco, casi siempre en las lecciones impartidas oralmente, como si se tratase, dice Shawn, de una especie de «religión esotérica» cuya enseñanza habría sido traicionada por la escritura, puesto que las leyes, «para ser correctamente asimiladas, siempre deben ser demostradas por el gesto»¹⁵². La evidencia de que el sistema de Delsarte fue reelaborado por sus sucesores está en que Ted Shawn recoge, junto con las ya mencionadas leyes de la Trinidad y la correspondencia, relativas al *Compendium*, otras nueve leyes concernientes al movimiento, de las que nada se encuentra en los textos del propio Delsarte: las leyes de la altura, de la fuerza, del movimiento [*motion*], de la secuencia, de la dirección, de la forma, de la velocidad, de la reacción y de la extensión¹⁵³. Además, como ya lo hemos dicho, le atribuye a Delsarte la formulación de la «doctrina de los órganos especiales»¹⁵⁴, así como la distinción de tres «órdenes del

¹⁵¹ Cf. Duncan, Isadora. «La danza del futuro», en *El arte de la danza y otros escritos*, trad. José Antonio Sánchez, Ediciones Akal, Madrid, 2003.

¹⁵² Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement...*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵³ Cf. *Ibidem*, pp. 96-99.

¹⁵⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 72-75.

movimiento»: las sucesiones, los paralelismos y las oposiciones¹⁵⁵, que si bien son sugeridas por el actor, no son ni agrupadas así, ni designadas con los mismos nombres.

No tiene caso aquí que nos detengamos sobre cada uno de estos elementos que, sin duda, son de interés para los bailarines, pero que en este trabajo nos exigirían un desvío largo para llegar a la cuestión central. Solamente quisiera señalar al respecto que leyendo a Ted Shawn comprendí de dónde venía el uso de gran parte del vocabulario del que nos servimos actualmente para dar indicaciones cuando se trata de definir un movimiento por ejecutar: «es una oposición», «es una sucesión»¹⁵⁶, decimos, y aunque el lenguaje parece transparente, como si designara la cosa misma, lo cierto es que tiene una historia.

Para indicar el camino que me interesa seguir desde aquí, el tratamiento que hace Shawn de la «marcha perfecta» me parece sumamente pertinente:

En el curso de los últimos cincuenta años, al menos, he estudiado todas las teorías y todos los sistemas posibles e imaginables de educación física y de danza. Me he documentado sobre el problema específico de la marcha, me he puesto a la escucha, he observado la marcha en todos sus estados. En el contacto con diversos pueblos primitivos, pude observar cómo caminan los hombres que, toda su vida, van con los pies desnudos y llevan cargas sobre la cabeza. En el seno de diferentes culturas asiáticas, analicé cómo los vestidos y los zapatos pueden dar forma al modo de caminar. Y entre los occidentales «civilizados», estudié cómo la marcha revela el carácter, la posición social, la condición emocional y física del individuo. La marcha ideal está tan lejos de la marcha ordinaria (en los talones sobre el asfalto) como lo puede estar el canto de una bella voz comparada a las inflexiones de la conversación cotidiana. Saber observar e imitar las maneras de caminar de todo tipo de gente será muy útil al actor para construir un personaje. Ciertas formas de danza descansan también sobre ese modo de observación y caracterización, pero existen otras que exigen el movimiento puro: se trata entonces de restituir la quintaesencia de la marcha, en toda su perfección y su belleza. El movimiento se convierte entonces en el medio y el fin en sí del artista.¹⁵⁷

Esta descripción del estudio del simple caminar contiene todos los elementos que me interesa aquí perseguir, e incluso más. Algunos ya han quedado señalados antes, como el concerniente a la noción de que el hábito moldea el cuerpo y el carácter —y podríamos jugar un poco con el doble sentido del término, para decir entonces: «el hábito *sí* hace al monje»—; y también el

¹⁵⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 75-78.

¹⁵⁶ A las sucesiones, consistentes en la transmisión del movimiento de una parte a otra del cuerpo, Ted Shawn otorga un papel fundamental en la conformación de la danza moderna, especialmente en la búsqueda expresiva de los movimientos que, desde el torso, como centro específico de la emotividad —de la potencia del alma, para volver a Delsarte—, se extienden hacia el resto del cuerpo. La importancia de este «orden del movimiento» radica en su poder de deshacer los bloqueos articulares y restituir la flexibilidad muscular, para, con ello, dotar la expresión de la fluidez que le había sido usurpada por la «disciplina doméstica y escolar» y el «predominio de los juegos deportivos sobre toda otra forma de ejercicio físico». *Ibidem*, p. 99.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 93-95.

concerniente a la codificación socio-política del gesto, el cual puede ser leído como signo de la posición o el estatus de un individuo. Pero hay otros nuevos, que, a mi parecer, condensan la transformación operada por la recepción del sistema delsartiano de la expresión. El primero de ellos, es que, además de la observación, considerada por Delsarte tan indispensable, hace falta ponerse *a la escucha*, esto es, discernir en el propio cuerpo el mecanismo de la marcha en este caso, en general, del gesto. El segundo, el que haya algunas «formas de la danza» que tienen por exigencia prescindir de la caracterización –del personaje–, para buscar el movimiento en su pureza, el movimiento esencial, que sólo así puede revelar su perfección y su belleza. El tercero, derivado del anterior, el que el movimiento sea entonces concebido simultáneamente como fin y medio del artista.

Empezaré pues como se debe: por el primero. Éste, a mi juicio, es el que menos elaborado está en el texto de Ted Shawn, y el lector podrá juzgar si la comprensión que ofrezco corre el riesgo de parecer forzada –y así tendré que asumirlo–. Con el fin de elaborar este punto, seguiré la exposición de Shawn sobre un ejercicio que aprendió de Henrietta Hovey, para lograr la «marcha perfecta»:

He aquí en qué consiste el ejercicio:

- 1) Un pie delante del otro, distantes de un paso normal, con los dedos un poco girados hacia fuera pero sin exageración, suba lo más alto posible sobre la media-punta del pie de atrás, transfiera completamente el peso hacia delante, hasta que éste se distribuya igualmente sobre las medias-puntas de los dos pies. Continúe transfiriendo el peso hacia delante hasta que éste sólo quede soportado por la media-punta del pie delantero, después diríjalo hacia el talón de ese mismo pie hasta que éste se pose sobre el suelo completamente. Suba de nuevo sobre la media-punta del pie de adelante, transfiera su peso hacia atrás y baje esta vez de la media-punta trasera hasta poner el pie en el piso, llevando todo el peso a ese pie.
- 2) Después repita ese movimiento (subir sobre las medias-puntas, transferir el peso, bajar de las medias-puntas) suavizando los ángulos, de manera que empiece a describir óvalos fluidos.
- 3) (...) ¹⁵⁸

De esta serie de instrucciones para alcanzar la pureza de la marcha se puede concluir que, para Ted Shawn, no se trataba ya de la observación del modo en que otros caminan, sino de la apercepción, en el propio cuerpo, de cada movimiento necesario para caminar. Y ello, me parece, es así, porque, en primer lugar, en la medida en que se trata de un ejercicio, cada quien debe hacerlo, esto es, cada quien debe pasar por la experiencia de aprender por sí mismo los

¹⁵⁸ El ejercicio tiene tres pasos más: la introducción del movimiento de la cadera para levantar la pierna de atrás y dar un paso hacia delante, la duplicación del *tempo* en que se realiza la acción, y finalmente, la ampliación de la marcha a la carrera y luego al salto, que se seguirán naturalmente del caminar. Cf. *Ibidem*, pp. 94-95.

desplazamientos, las transferencias del peso, la elevación de los empeines sobre las medias-puntas, que se ponen en juego cuando, sobre sus propios pies, quiere ir de un punto a otro. Ello se ve enriquecido por el tipo de indicaciones que guían el ejercicio: «suba sobre la media punta del pie delantero *hasta que* haya transferido *todo* el peso sobre ese pie», «baje sobre el talón *hasta que* el peso esté *completamente* sobre el pie de atrás, y éste se encuentre totalmente posado en el suelo». *Hasta que* y *completamente* son puntos de llegada –o mejor, de referencia, puesto que el objetivo es que el movimiento nunca se detenga–, sobre los que sólo puede juzgar quien camina: ¿cómo podría saber alguien que me observa si todo mi peso está en mi pie delantero, o un poco más aquí que allí? ¿O si el punto al que he llegado es el límite de mi equilibrio? Sólo si pierdo el control y voy a dar al suelo bruscamente; pero he ahí que la marcha ha desaparecido, y se me ve entonces tambalear o caer en lugar de caminar¹⁵⁹. En ese sentido, resulta interesante contrastar el ejercicio propuesto por Ted Shawn con la descripción de la marcha que, en 1886, ofrecía el médico Gilles de la Tourette:

Mientras la pierna izquierda sirve como punto de apoyo, el pie derecho se levanta del suelo y sufre un movimiento de torsión que va del talón a la punta de los dedos, que son los últimos que pierden el contacto con la superficie; toda la pierna está extendida ahora hacia delante y el pie va a dar al suelo con el talón. En este mismo instante, el pie izquierdo, que ha terminado su revolución y no se apoya más que sobre la punta de los dedos, se separa a la vez del suelo; la pierna izquierda se extiende hacia delante, pasa al lado de la pierna derecha a la que tiende a aproximarse, la supera y el pie izquierdo toca el suelo con el talón mientras el derecho completa su revolución.¹⁶⁰

Aquí, descripción de lo que sucede cuando alguien camina, como si se tratara de la sucesión de fotogramas que fijasen cada momento del movimiento de las piernas al caminar –no en vano Agamben ve en la mirada de De la Tourette una «profecía del cinematógrafo»¹⁶¹; arriba, en cambio, indicación de lo que se debe percibir desde el punto de partida, «un pie delante del

¹⁵⁹ Las nuevas tecnologías que hacen simbiosis con el cuerpo podrían ofrecer una refutación de esta comprensión. Basta con pensar en la consola desarrollada por Nintendo, Wii, y su tabla –una especie de balanza hipersensible– que es capaz de detectar con asombrosa precisión las transferencias del peso y las perturbaciones de la simetría en su distribución, y de plasmarlas en una pantalla, interfaz que termina funcionando como soporte de una grafía de la «medida» de la propiocepción. En este caso, el dispositivo tabla-decodificador-pantalla cumpliría las veces de una especie de observador externo capaz de juzgar sobre el *hasta que* y el *completamente*. Este asunto, sin embargo, es tan provocador como problemático, pues resulta evidente que hacemos un desplazamiento de sentido cuando decimos que un dispositivo tecnológico puede «sentir» o «juzgar» lo que sucede en el cuerpo. O bien, estamos ante una metáfora perceptiva excesiva, o bien, ante la disolución de los límites que hasta hace poco habíamos atribuido comúnmente al cuerpo y a los procesos cognitivos que lo delimitan como una unidad de acción. Sobra decir que si esta idea es un llamado al pensamiento, lo es en igual medida a la experimentación y a la creación en el arte.

¹⁶⁰ De la Tourette, Gilles. *Études cliniques et physiologiques sur la marche*, citado por Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 48.

¹⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 47.

otro, distante de un paso normal», es decir, de un paso ni muy grande ni muy pequeño en relación con la propia constitución corporal, hasta la siguiente etapa del movimiento, y luego hasta el final. Después, repetir la secuencia sin detenerse, buscar la fluidez, suavizar los ángulos, introducir una nueva variable, ampliar el movimiento, todos éstos momentos de un trabajo sobre sí mismo, un ejercicio de la apercepción, una amplificación de la escucha de las relaciones internas entre las partes del cuerpo (y el espacio) en movimiento.

Aquí entonces, el imperativo de la escucha o de la apercepción del propio cuerpo, reemplaza al imperativo de la observación y, claro está, también el de la imitación. Justamente, de esta madificación se sigue el segundo elemento que quisiera considerar, relativo a la necesidad de extraer la forma pura del movimiento, su esencia, mediante una operación que Ted Shawn designa con el término «abstracción».

Esta operación será descrita por Ted Shawn en distintas ocasiones y en relación con diferentes movimientos. De algún modo, ya vimos cómo sucede cuando se trata de la marcha: se desvanece el objetivo del desplazamiento: caminar, en «esencia», no es ir de un punto a otro, sino percibir los puntos mínimos y máximos de tensión entre estar apoyado en el suelo sobre los dos pies, y estar sólo sobre uno de ellos; entre estar arriba o abajo... Y se desvanece también el objetivo –imitativo o dramático– de la caracterización: no se trata, para la danza moderna, de ejecutar una marcha como la de éste u otro individuo. Por el contrario, se trata de hallar, en sí mismo, esto es, en el propio cuerpo, mediante el ejercicio, el «esquema motor» del acto de caminar. Esta expresión es utilizada por Shawn cuando se refiere a la abstracción ya no de la marcha, sino de la caída.

En la experiencia humana ordinaria, la caída es vivida como una consecuencia negativa: uno se desmaya, pierde la conciencia y cae; uno se tropieza con una silla o un andén, pierde el equilibrio y cae (...). Si, con la mayor frecuencia, el actor no recurre a las caídas más que para expresar circunstancias hostiles, debe sin embargo aprender a caer de diversas maneras, de acuerdo con una variedad de situaciones (caer en la escalera, caer de una silla o de un sofá; caer de manera convulsiva o al contrario distendida, según la caída sea causada por una muerte violenta, una debilidad, un desmayo, etc.). Como las piezas de teatro, los ballets anteriores a 1900 sólo recurrían a las caídas para crear efectos dramáticos. Pero el bailarín moderno americano se interesó en el movimiento de caer en cuanto *esquema motor fundamental* del cuerpo humano y lo ha explotado abundantemente con fines abstractos.¹⁶²

La caída, dice Shawn, es una sucesión inversa, es decir que el movimiento se inicia en las partes periféricas del cuerpo y se transmite lentamente hacia el centro; ello implica que es un gesto

¹⁶² Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement...*, op. cit., p. 104. [Las cursivas son mías].

contrario a la expansión, y, siguiendo las leyes de Delsarte, tiene un significado emocional negativo. Sin embargo, por medio de la abstracción del puro esquema motor, es posible extraer de ella infinidad de posibilidades expresivas. Veamos:

(...) me limitaré aquí a enunciar el principio de la caída: se trata de una sucesión inversa (...) que no podría escapar, del punto de vista de las emociones humanas, a connotaciones negativas o maléficas. Cuando un estado de inconsciencia comienza a sumergir los sentidos y uno se siente caer, el primer movimiento instintivo consiste en dar un paso hacia adelante o hacia atrás, de manera que se amplía la base de apoyo y se gana así una mayor fuerza de resistencia con respecto a la atracción de la gravedad. Segundo momento de la secuencia: una de las rodillas toca el suelo y, en seguida, el torso, el cuello y la cabeza se distienden y se inclinan hacia delante, haciendo contrapeso y permitiendo evitar caer de una sola pieza, como una plancha. Después, sucesivamente, la otra rodilla toca el suelo, después una cadera, después la base de la columna, que se desenrolla entonces vértebra por vértebra, hasta que la cabeza llega a tocar el suelo. Finalmente, los brazos, completamente relajados, se despliegan poco a poco por encima de la cabeza, hasta que los dedos extendidos reposan en el suelo. Es posible, a partir de ese principio general, elaborar ejercicios para experimentar caídas espiraladas, caídas directas hacia atrás o hacia delante, caídas laterales, precedidas por un giro completo del cuerpo, por un salto, etc. Si el principio de la caída es siempre idéntico, las formas de las caídas son, por su parte, de una variedad infinita.¹⁶³

Lo más importante de ello es que mediante la experimentación de las múltiples posibilidades que ofrece el esquema motor, la caída se libera de su connotación negativa, y dice Shawn, «quienquiera que haya comprendido el principio de la caída y dominado físicamente su técnica puede producir una caída totalmente inédita. Cuando la técnica de la caída es tan bien asimilada que uno ya no tiene que pensar en ella, caer puede convertirse en un ejercicio delicioso, relajante y verdaderamente divertido»¹⁶⁴.

Es esta actitud respecto del movimiento a la que he querido dar el nombre de «recepción liberada del código» de Delsarte llevada a cabo por la danza moderna. Como se ve, el ejercicio de abstracción que cada bailarín debe experimentar en su propio cuerpo, lo provee de un vocabulario gestual infinito, que, en cuanto tal, excede la relación causal entre los estados del hombre y sus expresiones en los agentes del cuerpo. Y en tal medida, el gesto deja de ser medio expresivo y se convierte en fin en sí mismo. Ya habíamos anotado que la ontología trinitaria le permitía a Delsarte superar el dualismo cartesiano admitido por la fisionomía y, como consecuencia de ello, concebir la expresión como una relación de significación inmanente entre el gesto y las potencias que en él se realizaban. Pero la exposición de la gramática del gesto nos mostró igualmente que Delsarte quedaba atrapado en las designaciones

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 104-105.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

de las actitudes y sus múltiples combinaciones, lo que convertía el ejercicio técnico en una sucesión de poses o de muecas que expresarían tales actitudes, como dice Shawn, *ad infinitum* y *ad nauseum*, de un modo completamente artificioso. La operación de abstracción de la pureza del movimiento emprendida por la danza moderna hace explotar las designaciones gestuales y su relación con una subjetividad que estaría en su base.

Al respecto, quisiera traer un bellissimo pasaje que Shawn dedica a la utilización expresiva de la espalda, con el fin de ilustrar mejor esta explosión que implica, como lo he sugerido antes, una suerte de descentramiento de la subjetividad del intérprete:

Delsarte descubrió que la manera de caminar, la actitud del cuerpo y la cualidad de los gestos revelan el temperamento, el estado de salud y de las emociones del ser humano, pero no por ello se le escapaba que el rostro y su expresión constituyen la manifestación más singularizada del individuo. Cuando un rostro expresa una emoción, sabemos que esta emoción es vivida por la persona a la que ese rostro pertenece, y por ninguna otra. Así que resulta más eficaz para traducir el sufrimiento anónimo y universal de la humanidad, sustraer el rostro a la mirada del público: cuando la emoción es expresada por la espalda y amplificada por los miembros, un efecto de mayor impersonalidad, de universalidad, es transmitido. La emoción deviene menos personalizada: parece expresar el miedo, el dolor y la alegría de la humanidad en su conjunto.¹⁶⁵

Finalmente, la liberación del código, operada por la apercepción del propio cuerpo y la abstracción del movimiento, permite la exploración de un vocabulario gestual inédito e inagotable, de manera que la gramática del gesto queda convertida en la pura posibilidad de la combinación de movimientos siempre nuevos. Al respecto, Ted Shawn afirma:

He utilizado esas leyes según las maneras y formas por mí inventadas, para decir lo que quería decir y, en consecuencia, aquello que me era personal y específico. Observo en el trabajo de mis alumnos, que se han convertido en célebres bailarines, opciones totalmente diferentes y singulares en la utilización de esas leyes. Y en los estudiantes de mis estudiantes, tales leyes han engendrado aun otras formas. El conocimiento y la utilización de la ciencia de Delsarte no restringen ni limitan la expresividad de un artista, y tampoco la hacen mecánica. Por el contrario, ellas permiten a todo artista expresar más perfectamente lo que tiene de único por decir, en formas originales, formas que no se derivan de un estilo ajeno, ni imitan las idiosincrasias del pedagogo o del artista del que éste aprende su oficio.¹⁶⁶

En esta recepción del pensamiento de Delsarte, vemos cómo la comprensión del gesto se deshace de una serie de imposiciones que provenían, según Shawn, del teatro o del ballet tal

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 106. Más adelante, Ted Shawn narra cómo utilizó este principio en algunas de sus obras: *Estudio revolucionario*, con música de Chopin, y *Los persas*, inspirada en la obra de Esquilo. Sobre esta última afirma: «(...) compuse un movimiento de ola, de pequeña marejada, que se propagaba progresivamente a través del grupo entero de bailarines, e hice de tal suerte que el público no pudiera ver las caras. Así, el dolor que buscaba expresar, ya no era el de veinticinco individuos, sino el de una nación entera». *Ibidem*, p. 138.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 139.

como se practicaban en el siglo XIX: imposición de la imitación y de la mecanicidad o del automatismo, estos dos ya rechazados plenamente por Delsarte; pero además, de la imposición del efecto dramático o narrativo; y en fin, de la imposición de la semiótica relativa a los estados del alma del intérprete. Pues bien, me propongo mostrar ahora que el modo en que la danza moderna se apropió de las leyes de Delsarte sobre el movimiento, puede ser comprendida, en el plano epistemológico, como un giro hacia la fenomenología –siguiendo a Merleau-Ponty–; y en el plano técnico, hacia una gramática combinatoria cuyo elemento constitutivo es el «gesto puro», entendido como exposición de los medios en cuanto medios –siguiendo a Agamben–.

2.2 Fenomenología del gesto y exposición del medio puro

Hemos visto en el primer capítulo que para superar la dificultad técnica relativa a la interpretación, esto es, a la falta de principios que guiasen la adecuación de los medios expresivos a los fines de la situación dramática, Delsarte tuvo que hacer un rodeo epistemológico regido, en principio, por la observación: a saber, la observación de los muertos, de los agonizantes, de los vivos, y especialmente, de la gente del pueblo, que presentaban el gesto en toda su espontaneidad, y permitían así la captación de la verdad de sus estados emotivos. En esta empresa, dijimos, Delsarte se encontraba muy cerca de los fisionomistas, que habían acometido, igualmente, la tarea de un estudio de las expresiones, especialmente del rostro, acudiendo a un saber reconocido como científico –la fisiología–, y las explicaciones que ésta proveía sobre las interacciones entre el alma y el cuerpo. En este punto, resulta interesante señalar que el rodeo epistemológico tanto de los fisionomistas como del joven Delsarte estaba signado por una operación de objetivación del cuerpo. Para encontrar los principios rectores de la expresión gestual, era necesario hacer del cuerpo, en sus funciones expresivas, un objeto del conocimiento, y precisamente a este propósito venía a servir una ontología como la cartesiana que, si bien se veía truncada por un límite explicativo –al postular que la interacción entre alma y cuerpo estaría garantizada por un punto de enclave en el cerebro–, proporcionaba la imagen de un cuerpo analizable en sus partes y sus funciones, en virtud de su naturaleza extensa y, por tanto, divisible.

La solución ofrecida por Delsarte en el *Compendium* logra, mediante la ontología trinitaria, superar la dualidad cartesiana, y comprender entonces la relación entre alma y cuerpo, ahora concebidos en términos de «potencias constitutivas» y «realizaciones orgánicas», como una relación inmanente. Pero la gramática del gesto que se desprende del sistema trinitario debe

acudir todavía a una topología, o a una doctrina de los órganos especiales, que sigue anclada en la objetivación del cuerpo. En ese sentido, sólo con la recepción de las leyes del movimiento de Delsarte llevada a cabo por la danza moderna, nos encontramos ante un giro que, mediante los imperativos de la apercepción del propio cuerpo y de la abstracción del movimiento, se deshace de la necesidad de la objetivación científica, pero no para quedar despojada por completo de una impronta epistemológica, sino para remplazarla por una perspectiva fenomenológica. En efecto, aquella disposición que he descrito como de *escucha* del cuerpo, es claramente cercana a la propuesta teórica de Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción*. De hecho, es posible afirmar que esta obra tiene entre uno de sus propósitos superar la comprensión objetivadora del cuerpo, y con ello, diluir la escisión entre sujeto y objeto, instaurada por la ciencia, especialmente por la fisiología mecanicista, y mantenida por la psicología. Así en la Introducción, titulada «Los prejuicios clásicos y el retorno a los fenómenos», Merleau-Ponty se refiere al modo en que la fisiología hace depender la coherencia o el sentido de las manifestaciones o del comportamiento del hombre, de relaciones causales supuestas entre una instancia interior y una exterior, e incluso –como lo veíamos con Cross, Parsons y Darwin– de relaciones causales puramente «exteriores», esto es, como mecanismo:

La experiencia común halla una conveniencia y una relación de sentido entre el gesto, la sonrisa, el acento de un hombre que habla. Pero esta relación de expresión recíproca, que pone de manifiesto el cuerpo humano como manifestación al exterior de cierta manera de ser-del-mundo, tenía que resolverse, para una fisiología mecanicista, en una serie de relaciones causales. Había que vincular a unas condiciones centrípetas el fenómeno centrífugo de la expresión, reducir a procesos en tercera persona esta manera particular de tratar el mundo que es el comportamiento, a nivelar la experiencia a la altura de la naturaleza física y convertir el cuerpo viviente en algo sin interior. Las tomas de posición afectivas y prácticas del sujeto viviente frente al mundo se resorbían, pues, en un mecanismo psico-fisiológico.¹⁶⁷

Al hacer esto, la fisiología asume como supuesto que, cuando se trata de dar explicaciones relativas al comportamiento de los hombres, es necesario hacer de éstos un objeto del conocimiento cuyo punto de acceso privilegiado es el cuerpo y sus funciones. La hipótesis de Merleau-Ponty es, como se sabe, contraria a esta concepción. En efecto, mediante el examen fenomenológico de la percepción, el filósofo quiere mostrar que el cuerpo, en cuanto instancia fundante y activa en la experiencia del mundo, no puede ser asumido como objeto de la percepción, sino, precisamente como apertura de ésta. Se tratará entonces de entender que el

¹⁶⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes. Ediciones Península, Barcelona, 1994, p. 76.

cuerpo es una condición originaria de la existencia, y, en ese sentido, también de marcar una distancia con respecto a Husserl, quien ponía en la base de la relación con el mundo, esto es, de la experiencia, la pura conciencia intencional, que se relacionaría con el cuerpo del mismo modo que con el resto de las cosas del mundo, esto es, como con un objeto. Para Merleau-Ponty, el cuerpo es, entonces, el modo originario de acceso al mundo, y en consecuencia, es previo a la representación: no necesita de ella ni para constituirse como tal, ni para hacer parte del mundo. Él mismo es la fuente de los modos de ser-del mundo.

Trazado así el propósito del Merleau-Ponty en líneas muy generales, puesto que aquí me es imposible realizar una exposición detallada de sus argumentos, me interesa sobre todo detenerme en dos aspectos relevantes para la comprensión de la experiencia del cuerpo característica de la danza moderna. El primero, más bien amplio, concerniente a la actitud fenomenológica con respecto a la experiencia motriz y a las «partes» del cuerpo. El segundo, más específico, relativo al modo en que el filósofo define el gesto.

Ya vimos cómo, en el ejercicio para lograr la «marcha perfecta» descrito por Ted Shawn, se ponía en juego una actitud que hemos llamado de escucha o de apercepción del propio cuerpo, de manera que el éxito de la secuencia dependía de la exploración de unos puntos de referencia –mínimos o máximos– del movimiento que sólo podía ser realizada por quien caminaba. Esta exploración estaba guiada, especialmente, por la atención puesta sobre la distribución del peso, y por tanto, por la sensación de contacto de los pies con el suelo. Pues bien, con respecto a este ejercicio, me parece que Merleau-Ponty aporta claves importantes. El primero de ellos, es que, como lo habíamos mencionado, la presencia de un observador externo para constatar o juzgar sobre si llegamos o no a los puntos de referencia resultaba completamente superflua. Esto, en los términos fenomenológicos que he puntualizado arriba, implica que el bailarín se deshace de la necesidad de representarse su propio cuerpo, es decir, de tomar distancia de éste y convertirlo en objeto de conocimiento. Dice Merleau-Ponty:

La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de acceder al mundo y al objeto (...) Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas «representaciones», sin subordinarse a una «función simbólica» u «objetivante».¹⁶⁸

Así, cuando nos movemos y prestamos atención al movimiento, no ocurre en nosotros una disociación entre la atención prestada y el movimiento mismo –esto es, entre sujeto y objeto–.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 158.

Más bien, al contrario, tendremos que decir, atendiendo al ejercicio exploratorio de la marcha, que el movimiento *es* la atención, y viceversa. El filósofo francés lo dice también así: «La atención a la vida es la conciencia que tomamos de unos ‘movimientos nacientes’ en nuestro cuerpo»¹⁶⁹. Pero, precisamente, esta atención supone que definamos una particular disposición de nuestro cuerpo perceptivo-motriz con respecto a sí mismo y con respecto al mundo. Ello se ve claramente cuando Merleau-Ponty conceptualiza la espacialidad y la síntesis del propio cuerpo.

El análisis de la espacialidad nos ha conducido a unos resultados que pueden generalizarse. Constatamos por primera vez, respecto del propio cuerpo, lo que es verdad de todas las cosas percibidas: que la percepción del espacio y la percepción de la cosa, la espacialidad de la cosa y su ser de cosa, no constituyen dos problemas distintos. (...) La experiencia revela bajo el espacio objetivo, en el que el cuerpo toma finalmente asiento, una espacialidad primordial de la que ella no es más que la envoltura y que se confunde con el ser mismo del cuerpo. Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo (...) y nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio.¹⁷⁰

Así, con este «estar anudados» al mundo o ser una «envoltura» del espacio, podemos entender que, en el ejercicio de la marcha, el movimiento se defina en relación al peso, y más aún, en relación con el contacto con el suelo. Si se quiere, la percepción táctil del suelo es este límite indiscernible, este nudo, entre el propio cuerpo y el espacio. La misma relación de «envoltura» establecerá Merleau-Ponty para referirse a las partes del cuerpo en movimiento. Lo que le interesa mostrar en este caso es que el cuerpo no puede definirse como una suma de «partes extra partes» que estarían simplemente yuxtapuestas y coordinadas¹⁷¹. Por el contrario, hay entre ellas una relación de mutua implicación. En ello, no está tan lejos de Delsarte, en la medida en que la topología del actor concibe las zonas expresivas en sus compenetraciones. Pero no por ello deja de ser una división objetivadora. En cambio, está mucho más cerca de Ted Shawn, para quien, como vimos, el movimiento se realiza cuando se pone en acción el engranaje complejo del cuerpo, por ejemplo, en la caída: pierna – rodilla – torso – cuello – cabeza – otra pierna – rodilla – cadera – columna vertebral – brazos – dedos, todo definido por las fuerzas de los pesos y los contrapesos.

De esta aproximación fenomenológica al cuerpo se siguen consecuencias para el modo en que Merleau-Ponty concibe el gesto, y aunque cuando se refiere a éste lo hace sobre todo para

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 97.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 165.

¹⁷¹ Cf. *Ibidem*, p. 166.

abordar el asunto de la significación de la palabra, sus indicaciones son pertinentes para nuestro problema.

Coherente con su empeño de desdibujar la escisión trazada por la fisiología –y, agregaremos nosotros, por la fisionomía–, entre una dimensión interior que sería la causa de la expresión, y una exterior que sería la superficie de su inscripción, Merleau-Ponty pone de relieve que el gesto, en cuanto encarna una «intención significativa», no es una traducción de lo que quiere expresar, sino una *efectuación* o *realización*¹⁷². La hipótesis contraria supone que, *antes* de hacer un gesto, debemos tener un pensamiento, una idea, un deseo, como si el gesto fuese portador –signo– de una significación que le es ajena. Pero dice el filósofo:

Tomemos un gesto de ira o de amenaza: para comprenderlo no necesito recordar los sentimientos por mí experimentados cuando ejecutaba los mismos gestos por mi cuenta. Conozco muy mal, desde el interior, la mímica de la ira (...); por otra parte, yo no percibo la ira o la amenaza como un hecho psíquico oculto tras el gesto, leo la ira en el gesto, el gesto no *me hace pensar* en la ira, es la misma ira.¹⁷³

Esta perspectiva nos permite volver sobre lo que ya estaba sugerido en la descripción de Ted Shawn de los movimientos abstractos o puros, y es que, una vez liberado del código que le impone la causalidad, el gesto es portador de su propio significado. Y en ese sentido, es también, como lo dice Merleau-Ponty, «una modulación sincrónica de mi propia existencia, una transformación de mi ser»¹⁷⁴. No hay, pues, significación ulterior al gesto mismo y, por tanto, tampoco necesidad de imitación, ni de narración. El movimiento es expresivo por sí mismo.

Y he aquí, precisamente, cómo esta comprensión fenomenológica del gesto enlaza con los planteamientos de Giorgio Agamben, que nos permiten extraer todas las consecuencias de las pretensiones de la danza moderna, referidas a la apercepción del propio cuerpo, pero, más especialmente, a la abstracción. Como lo hemos visto, cuando Ted Shawn se refiere a esta operación, señala que la búsqueda de los esquemas motores fundamentales tiene por objetivo hallar la «quintaesencia» del movimiento, esto es, el movimiento puro, desligado de sus usos habituales y singulares, de sus posibles contenidos dramáticos o narrativos, y entonces, permitir

¹⁷² Refiriéndose a lo que sucede con la interpretación de un artista que se pierde detrás del efecto que produce, Merleau-Ponty afirma: «La experiencia estética confiere a lo que expresa la existencia en sí, la instala en la naturaleza como una cosa percibida accesible a todos, o inversamente, erradica los signos –la persona del comediante, los colores y la tela del pintor– de su existencia empírica y los transporta a otro mundo. Nadie contestará que, aquí, la operación expresiva realiza o efectúa la significación y no se limita a traducirla». *Ibidem*, p. 200.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 201.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

una exploración que, en su ejercicio, puede engendrar una infinidad de movimientos, todos ellos expresivos de distintos modos. Y, como consecuencia de ello, llega a afirmar que el movimiento se convierte en medio y fin en sí del bailarín. Una «danza pura» es entonces posible mediante esta operación: «Es (...) posible crear una danza verdaderamente artística, una ‘danza pura’, a partir de un gesto elemental que se amplifica y enriquece sin jamás recurrir a un tratamiento realista o imitativo»¹⁷⁵.

A mi juicio, esta concepción del «gesto puro» presenta una importante semejanza con el modo en que Agamben, en *Medios sin fin*, define el gesto. Para hacerlo, el filósofo italiano, valiéndose de una observación de Varrón, establece, en primer lugar, una distinción conceptual entre dos formas de concebir la acción mediante los verbos latinos *facere* y *agere* (hacer y actuar), que es la misma diferencia existente entre los términos aristotélicos *poiesis* y *praxis*. Dicha diferencia consiste en que el *hacer* o la *poiesis* están subordinados a la producción de algo distinto de sí mismos, mientras que el *actuar* o la *praxis*, se constituyen como fines en sí mismos; esto marca, a su vez, dice Agamben siguiendo a Aristóteles, la distinción entre la producción técnica de un objeto, que se vale de medios para lograr ciertos fines, y la acción moral, que es fin en sí misma. Ahora bien, en estas dos versiones de la acción, le parece a Agamben que hay una prerrogativa que apunta a la jerarquía del fin sobre el medio, de manera que se plantea una falsa disyuntiva: o bien la acción es concebida como medio para un fin, o bien como fin en sí misma. Para él se tratará de mostrar una tercera vía, aquella en que no hay fin, sino únicamente medio, medio puro¹⁷⁶. Y es precisamente para hablar de esa otra alternativa que Agamben se referirá al gesto¹⁷⁷: «El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal»¹⁷⁸; y a la danza en estos términos: «Si la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales»¹⁷⁹.

Si para Ted Shawn la «danza pura» –que identifica con la danza moderna– es posible mediante la abstracción del movimiento y la exploración de sus posibilidades inagotables, despojadas de

¹⁷⁵ Shawn, Ted. *Cadaque petit mouvement...*, op. cit., p. 122.

¹⁷⁶ Cf. Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Pre-Textos, Valencia, 2000, pp. 53-54.

¹⁷⁷ Vale la pena notar que las reflexiones de Agamben en *Medios sin fin* tienen por objeto la dimensión ética y política de la acción, y en ese sentido, la definición del gesto como «medio sin fin» apunta a este problema. Pero no puedo acá ocuparme de ello, de modo que me quedaré, para nuestros efectos, con esta definición formal que ofrece el filósofo italiano.

¹⁷⁸ Agamben, Giorgio. *Medios sin fin...*, op. cit., p. 54.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

la función, de la imitación, del realismo y de la narración, es entonces justo que admitamos no sólo que en ella fines expresivos y medios gestuales coinciden hasta hacerse indistinguibles, sino, además, que los fines quedan subsumidos a los medios, y entonces, los gestos se convierten en medios puros, y la danza en la exposición de éstos en cuanto tales.

Terminemos con unas cuantas consecuencias de este recorrido por la recepción moderna de Delsarte. En primer lugar, hemos de señalar que en la medida en que Ted Shawn asume las consecuencias de la superación de la dualidad planteada ya por Delsarte, y afirma entonces la inmanencia de las potencias del hombre con respecto a sus realizaciones expresivas, pero ahora liberado del código, resulta que la aproximación epistemológica con respecto al gesto deja de ser fisiológica y fisionómica –es decir, deja de concebir el cuerpo como un objeto de estudio y de representación– y se convierte en fenomenológica. Para la danza moderna ya no se trata de buscar los principios en las funciones expresivas reguladas por las relaciones entre mente y cuerpo, sino de la exploración de los esquemas motores que definen cada movimiento, y a los que se llega mediante el ejercicio autoperceptivo.

Ello, a su vez, implica un debilitamiento de la aproximación semiótica del gesto, pues si el procedimiento de la abstracción libera al movimiento de su supuesta causalidad natural, no hay una significación exterior al propio gesto que deba ser hallada, y en consecuencia, tampoco interpretada. Esto es, justamente, lo que permite a la danza la exploración de los medios del movimiento en tanto medios puros.

Y por último, todo lo anterior tiene como consecuencia que en la formación técnica de la danza moderna, el cuerpo no se someta a la búsqueda de la expresión regida por principios previos al movimiento mismo –las causas en el alma o en las potencias– sino que éste sea asumido como punto de partida y de llegada de la técnica misma. Los fines de la ejecución, así entendidos, provienen de la exploración autoperceptiva del cuerpo y no de la imposición de formas para las que éste resultaría inadecuado y que, entonces, tendría que alcanzar paulatinamente.

A lo largo de los capítulos de este trabajo, que aquí se acaban, he ido señalando una serie de transformaciones relativas a la expresión, las exigencias técnicas y los supuestos ontológicos y epistemológicos de las distintas aproximaciones que he ido abordando en relación con el gesto. En lo que sigue, procuraré sintetizar estas transformaciones una por una, con el fin de ofrecer una visión de conjunto sobre los distintos aspectos problemáticos que hemos tratado.

CONCLUSIONES

A lo largo del recorrido que hemos hecho desde las primeras indagaciones de François Delsarte en la primera mitad del siglo XIX, hasta la recepción de su sistema por la danza moderna a mediados del XX, abordamos los modos en que se entendía el gesto en cada uno de los momentos considerados, al mismo tiempo que nos detuvimos en los supuestos ontológicos y epistemológicos sobre los que tales concepciones se sostenían, y las consecuencias de éstos para la comprensión de la formación técnica en relación con el dominio del gesto en las distintas artes a las que hicimos referencia. En estas páginas finales quisiera recoger algunos puntos que, a mi juicio, sintetizan este recorrido y permiten formarse una visión de conjunto de los varios problemas aquí abordados, en su especificidad.

Con este fin, dividiré las conclusiones en dos grupos. En el primero de ellos recogeré los aspectos relativos a cada uno de los momentos del recorrido –correspondientes a cada capítulo–, haciendo especial énfasis en aquello que el pensamiento filosófico le aportó a la comprensión de los problemas y soluciones planteados por Delsarte y por sus sucesores. En el segundo grupo, en cambio, trataré de dar cuenta de los temas que, como ejes transversales, pueden ser perseguidos a lo largo del desarrollo de este trabajo, mostrando así de modo más unitario las consecuencias de las transformaciones que, a lo largo del texto, fui enunciando poco a poco. Al final, mencionaré algunos de los problemas que quedaron sugeridos por este trabajo, pero que, puesto que era necesario seguir un camino y no otros, no fueron abordados, quedando entonces como posibilidades abiertas para futuras investigaciones.

Sobre los momentos

El punto de partida proporcionado por Delsarte en sus «Episodios reveladores», que fue formulado como la necesidad de superar una dificultad técnica producida por la experiencia de la inadecuación del cuerpo a los fines expresivos que reclamaba la interpretación escénica, nos llevó a la exigencia epistemológica de hacer del cuerpo un objeto de conocimiento, con el fin de establecer las reglas que determinaban la emergencia de los gestos en virtud de aquello que sucedía en el alma. Este rodeo epistemológico tenía como consecuencia que entre las afecciones del alma y los gestos se establecía una relación de significación. Los gestos eran así concebidos por Delsarte como signos de aquello que sucedía en la vida anímica. Un examen de la fisionomía tal como ésta se había constituido desde el Renacimiento –a saber, como una

necesidad de la búsqueda de la verosimilitud pictórica—, nos permitió concluir que la empresa que se había propuesto Delsarte, era afín, en sus objetivos técnicos y en sus supuestos epistemológicos, a la de este saber que se mantuvo vigente hasta finales del siglo XIX. En el tratamiento que hicimos de los problemas planteados por Delsarte, lo mismo que de sus soluciones, una resonancia, no siempre armónica, se hacía escuchar. Era la figura de Descartes, que al principio, cuando anotábamos la inconformidad de Delsarte con las enseñanzas imprecisas de sus maestros y el abandono de una fuente de conocimiento por no ser suficientemente fiable, aparecía bajo la forma de un guiño, para luego convertirse en una apuesta completa de la explicación de las relaciones entre cuerpo y alma, y, finalmente, como un límite para esta explicación. En efecto, podemos decir que en lo concerniente a sus exigencias metodológicas, Delsarte se nos aparecía muy cercano a Descartes, y que, cuando se trataba de indagar por los supuestos epistemológicos de la comprensión del gesto, el filósofo del siglo XVII nos proporcionó claves invaluable para entender lo que estaba en juego: la idea de que alma y cuerpo interactuaban entre sí en virtud de un mecanismo fisiológico, y, producto de ello, era posible establecer una relación de significación entre pasiones y gestos, y una gramática de estos últimos. Sin embargo, precisamente, la posibilidad de esta relación que fundaba la pretensión de conocer el gesto científicamente, dependía de una apuesta ontológica dualista que Delsarte no podía admitir, y ello porque el logro de la adecuación entre los fines y los medios que se había propuesto el actor desde el inicio, no podía soportar como principio una distinción de naturaleza entre las dos instancias que definían al hombre, y que tenía por consecuencia que la relación supuesta entre ellas fuese, de entrada, una relación de exterioridad.

Por tal razón, en el segundo momento de nuestro recorrido, correspondiente al examen del sistema elaborado por Delsarte en sus años de madurez —el *Compendium*—, vimos que para solucionar su problema técnico mediante el recurso a la ciencia, el actor requería una ontología que le permitiera superar el dualismo, y la doctrina teológica trinitaria vendría a desempeñar ese papel. Hicimos, entonces, una serie de observaciones sobre la disposición espacial del esquema que condensaba la ciencia de Delsarte, en la que estaba en juego la relación entre ontología y tecnogonía, y posteriormente explicitamos los supuestos de esta disposición, a saber, los principios de correspondencia y de Trinidad, que se constituían como modelo de analogía para entender al hombre y engendraban así el principio de «reverberación» que regía la totalidad del *Compendium*. A partir del examen de la doctrina trinitaria, y específicamente del concepto de «circumincisión», mostramos que la relación establecida por Delsarte entre la ontología —que sistematizaba las potencias formales del hombre— y la tecnogonía —que sistematizaba sus realizaciones orgánicas— era una relación primordialmente inmanente, dinámica y relacional.

Ello, a su vez, nos permitió entender el gesto, lo mismo que los otros medios expresivos del hombre –la inflexión y la palabra–, en términos distintos de como lo habíamos hecho en el primer momento del recorrido: ya no como efecto corporal producido por una causa anímica, sino como realización de las potencias humanas, en especial del alma pero también, en virtud del principio de reverberación mencionado, de la vida y del espíritu. En ese orden de ideas, la relación de significación que habíamos supuesto antes entre el gesto y las afecciones del alma se vio modificada, pues no se trataba ya de una relación trascendente entre dos instancias heterogéneas, sino de una relación inmanente. Quedamos así autorizados para decir que el gesto no era signo de algo distinto de sí mismo, sino de la potencia que realizaba, y, en tal sentido, signo de su propia realización. A todo esto, sin embargo, la idea de una gramática del gesto subordinada a la semiótica se mantuvo, pues, en todo caso, la «triple causalidad del hombre» determinaba el sentido de cada una de las expresiones, de modo que, decíamos, según se tratase de el predominio de estados sensitivos, intelectivos o morales, las realizaciones orgánicas tendrían una forma específica.

Finalmente, en el tercer momento, correspondiente al examen de la gramática del gesto elaborada por Delsarte y al modo en que ésta fue recibida por la danza moderna americana, en particular a través de la obra de Ted Shawn sobre el actor, notamos que la lógica misma de esta gramática, excesiva en sus clasificaciones por efecto de la multiplicación del efecto de reverberación –o el «acorde de novena»–, nos reconducía al problema técnico planteado al inicio, pues la saturación de reglas que determinaban la expresión tenía por consecuencia nefasta su inaplicabilidad, y contenían de modo inherente el riesgo de una «falsificación» de los principios expresivos, como efectivamente sucedió en cierta recepción del pensamiento de Delsarte en Estados Unidos. Ante esta nueva dificultad, que, siguiendo a Alain Porte, caracterizamos como una «avalancha» clasificatoria, propusimos que la danza moderna había asumido plenamente la explosión del sistema, quedando entonces liberada del código semiótico, y dispuesta a asumir el gesto en la infinidad de sus posibilidades expresivas. Un examen de los ejercicios propuestos por Ted Shawn, e inspirados en los principios heredados de Delsarte –y perfeccionados por sus discípulos directos e indirectos–, nos permitió extraer de modos de proceder de la danza moderna con respecto al gesto: el primero, la apercepción del propio cuerpo; el segundo, la abstracción del movimiento. A la luz de los planteamientos de Merleau-Ponty sobre el cuerpo, consignados en la *Fenomenología de la percepción*, nos fue posible indicar que, mediante el primero de estos modos de proceder, la danza moderna había operado un giro en la aproximación epistemológica del gesto en relación con Delsarte y con la fisionomía, caracterizado entonces como un giro fenomenológico. Ya no se trataba, para

Shawn, de representarse el cuerpo para convertir sus funciones expresivas en objeto de la ciencia, y tampoco en establecer una topología como la que soportaba la doctrina del Delsartiano de los órganos especiales, sino de percibir, sobre sí mismo, las relaciones internas de mutua implicación entre las partes del cuerpo en movimiento, y de éste con el mundo. Por lo mismo, el gesto ya no podía ser concebido como portador de una significación oculta del pensamiento, o de una dimensión interior, sino como portador y efectuator de su propia significación. Aquí, ya no realización de una potencia, sino realización de sí mismo en cuanto gesto. Con ello en mente, y considerando el segundo de los modos de proceder de la danza moderna, esto es, la abstracción del movimiento, con la que Shawn buscaba extraer los esquemas motores fundamentales con el fin de explorar la infinidad de sus variaciones expresivas, podíamos afirmar, con Agamben, que el gesto podía ser definido entonces como medio puro, o medio sin fin; en definitiva, como acción no subordinada a fin alguno, y por tanto no sujeta a una forma predeterminada de la ejecución, liberado así de los fines imitativos, dramáticos o narrativos. En este caso, entonces, la gramática del gesto quedaba esbozada como una pura gramática combinatoria, cuyo lazo con la semiótica –o al menos con una semiótica naturalista– se veía sumamente debilitado.

A la consideración de estos tres momentos quisiera añadir una observación más, a modo de valoración de lo que el tratamiento de Delsarte significó para una formulación del asunto de la formación técnica en las artes escénicas a través del gesto. El que el recorrido por su pensamiento nos haya conducido de un arte a otro, de una época a otra, de un continente a otro, podría ser valorado como un indicio del carácter errático de su pensamiento –o del mío–. Creo, sin embargo, que el hecho de que tuviésemos que pasar por el teatro, por la pintura y por la danza; por el dualismo cartesiano, por la teología trinitaria y por la fenomenología, no hace más que poner en evidencia la complejidad del problema que Delsarte mismo se planteó y que aquí hemos tratado de reconstruir en algunos de sus aspectos. Un problema que, por su propio carácter, irrumpe con la fuerza de la novedad, y hace saltar a la vista que sus alcances trascienden una época, una geografía, un arte, una ontología.

Sobre los ejes transversales

En el examen de cada uno de los momentos por los que pasamos en este trabajo, el tratamiento del gesto, como enclave para comprender la experiencia de la formación técnica en la danza, nos exigió detenernos en varias cuestiones de cuyas transformaciones e implicaciones fuimos dando cuenta poco a poco. Vimos que la dificultad técnica que desencadena la

indagación de Delsarte consiste en la experiencia de la inadecuación de los medios corporales con respecto a los fines de la interpretación escénica. De tal dificultad se sigue una búsqueda epistemológica sobre los principios de la expresión gestual, que tendrá por consecuencia la formulación de una semiótica y, en la medida en que su fin es el perfeccionamiento técnico, también dará lugar a una gramática del gesto. Pero epistemología, semiótica y gramática, deberán buscar sustento en una ontología. El gesto no es, pues, algo que podamos definir de antemano, salvo formalmente –diciendo que es extenso e intenso a la vez, como lo hemos hecho en la Introducción de este trabajo–; por el contrario, el modo en que lo comprendamos depende en todo caso de la ontología que asumamos, la cual, a su vez, tendrá consecuencias sobre los tres aspectos mencionados. Igualmente, puesto que el problema técnico es el de la adecuada interpretación, el gesto pone en juego la noción de expresión, sin la cual éste no es pensable, pero también ella se modificará según se modifique la comprensión del gesto.

Me parece que el recorrido que hemos seguido pone en evidencia que, en lo que respecta a la aproximación epistemológica del gesto, es necesario admitir que éste tiene, en virtud de su doble dimensión, un carácter esencialmente problemático. Ya sea que lo definamos como intenso o anímico, por contraste con su otra cara, extenso o fisiológico, el gesto desborda las pretensiones de verificación y demostración de la ciencia, y en tal medida se impone como un límite a las pretensiones objetivadoras del saber científico. A la vez, y precisamente por lo anterior, el gesto constituye un gozne o bien, un terreno de disputa, entre la ciencia y el arte –tanto representativo como performativo–. Éste necesita de la ciencia para establecer los principios de su producción, pero en ella nunca encuentra lo suficiente, o más bien, la ciencia termina por limitar el campo expresivo del arte, al circunscribir el gesto a las reglas de una fisiología. Por ello, me parece, la aproximación fenomenológica, que no por dejar de ser objetivadora deja de ser epistemológica, parece una solución satisfactoria a la tensión entre lo extenso y lo intenso que encarna el gesto.

Pero el problema epistemológico es, si se quiere, el corolario de otro gran problema que, sin lugar a dudas, es el más importante de los que atraviesa el tratamiento que hemos hecho del gesto. Éste es el de la relación entre técnica y ontología. En efecto, podría parecer que aquí se ha buscado mostrar que toda comprensión que establezcamos de la técnica –pictórica, teatral, dancística– depende de la ontología que asumamos, y en ese sentido, que de las decisiones ontológicas que tomemos se seguirá una cierta concepción del gesto y de su papel en la composición de las artes y de los esfuerzos que haya que hacer para formarse en ellas. Pero la tesis es totalmente la contraria. Si algo nos mostró el examen del pensamiento de Delsarte a

propósito del gesto, y su comparación –para encontrar afinidades o diferencias profundas– con otras formas de abordar el problema, es que la fuente de la indagación por el gesto es la técnica, y, en consecuencia, que son las exigencias de esta última las que deciden sobre la ontología que necesitan. Los pintores renacentistas, para quienes el gesto era abordado a partir del problema de la verosimilitud de la representación, y, cuyo arte estaba regido por fines exteriores al acto de pintar, necesitaban una ontología dualista que les proveyera de explicaciones causales y fisiológicas; Delsarte, en cambio, puesto que la interpretación escénica hacía coincidir fines y medios en la misma instancia –el cuerpo del intérprete–, el cual debía expresarse armoniosa y verdaderamente, necesitaba una ontología inmanente que, sin embargo, supusiera una esfera ideal, y para eso requería de la Trinidad. Y he aquí que los bailarines de la primera mitad del siglo XX tenían por exigencia técnica la pureza y la eficacia del movimiento, y terminaron por llevar a cabo una disolución de la ontología en la fenomenología y en el medio sin fin, una ontología vacía, de la pura potencia.

En consecuencia, es de las exigencias técnicas, y no de la ontología, de donde se siguen los modos en que se concibe el problema epistemológico, el semiológico, el gramatical y el expresivo.

Con base en lo anterior, podemos extraer una última gran consecuencia de este trabajo, y es que si, en algún momento se tratase de reclamar un «retorno al cuerpo», éste ya no podría acudir ingenuamente a una comprensión naturalizada, orgánica del cuerpo, pero tampoco a una supuesta complejidad material-espiritual, pues no hay tal. Por el contrario, si el gesto se constituye en un lugar privilegiado del análisis, es porque su tratamiento pone en evidencia que las condiciones en que el cuerpo es concebido, descrito en sus funciones fisiológicas o en sus relaciones de compenetración con la naturaleza o con Dios, o incluso en su apertura perceptiva, son el resultado de una constitución técnica que es primera con respecto a esas determinaciones, y que, si extendemos un poco la mirada, desborda claramente el ámbito del arte.

Los caminos abandonados...

No quisiera cerrar este trabajo sin dar cuenta, aunque sea de modo sumario, de las cuestiones que han quedado abiertas en el recorrido, y a las que me era imposible dar un tratamiento más detallado.

La primera de ellas es la concerniente a la dimensión socio-política del gesto, de la que todos los autores estudiados se ocupan en el algún momento. Desde Da Vinci hasta Ted Shawn, pasando, obviamente, por Delsarte, y también por Darwin. Y es que, es evidente que así como el gesto encarna una dimensión técnica, también es el soporte de una codificación social. Y en su consideración como medio puro, puede ser vehículo de una nueva forma de entender la política, tal como lo afirma Agamben en *Medios sin fin*. Por lo demás, me parece que una exploración en este sentido puede dar luces sobre la clara filiación de las artes escénicas contemporáneas –especialmente del *performance*– con la política.

En segundo lugar, es posible un tratamiento más detallado de las afinidades de Delsarte con la fisionomía, pues en este trabajo apenas he mencionado algunos de los puntos en que hallé coincidencias; por ejemplo, la necesidad de escoger a los sujetos de estudio, sugerida por Delsarte cuando descarta a los aristócratas, y se fija en los hombres del común, pero también en los moribundos, en los locos, en los niños... Darwin procede de modo similar, lo mismo que Duchenne. O también en la distinción metodológica entre la vida y la muerte, que determina exactamente el campo epistemológico el estudio del gesto. En fin, hay muchas otras resonancias que valdría la pena indagar.

Por último, y esta cuestión me interesa particularmente, creo que sería importante proseguir el estudio del gesto en las transformaciones que acontecieron en el siglo XX en el teatro, camino que dejamos abandonado para fijarnos en la danza. La influencia de figuras como la de Grotowsky o Stanislavsky, que desplazaron rápidamente a Delsarte en las escuelas de arte dramático, podría constituirse en el objeto de una investigación que persiga algunos de los problemas aquí abordados. En el mismo sentido, para continuar con el recorrido de este trabajo, haría falta dar cuenta del desarrollo de la danza –llamada ahora contemporánea– en la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, para establecer con mayor claridad si las ideas de Ted Shawn –y de Delsarte– siguen vigentes, y, especialmente, de qué modo, y qué nuevas transformaciones se han operado.

Aunque podría seguir enumerando problemas abiertos, es preciso que acabe en algún momento. Que no me pase lo que a buena parte de los estudiosos de Delsarte, que se quedaron con sus manuscritos archivados...

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben Giorgio. «Teoría del gesto: los medios puros», en *La modernidad como estética*, XII Congreso Nacional de Estética, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1993.
- . *Medios sin fin. Notas sobre la política*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Pre-Textos, Valencia, 2000.
- Albero Muñoz, Maria del Mar. «La investigación sobre fisiognomía y expresión de las pasiones. Objetivos y metodología», en *Panta Rei III*. 2ª época, 2008, pp. 233-247. Tomado de <http://www.um.es/pantarei/pantarei23/>. [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2009].
- Arnaud, Angélique, L'Abbé Delaumosne *et al. Delsarte System of Oratory*. Edgar S. Werner. New York, 1893. Digitalizado para Microsoft Corporation por el Internet Archive en 2007, Universidad de Toronto.
- Barba, Eugenio, «Le corps crédible», en Aslan, Odette (comp.), *Le corps en jeu*, CNRS Éditions, Paris, 2000, pp. 251-260.
- Bernard, Michel. *Le corps*. Éditions du Seuil, Paris, 1995.
- . *De la création chorégraphique*. Centre national de la danse. Tours, 2001.
- Bourcier, Paul. *Histoire de la danse en Occident. Du romantique au contemporain*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- Brown, Moses True. *The Synthetic Philosophy of Expression as Applied to the Arts of Reading, Oratory and Personation*. Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1886.
- Cottegnies, Line. «Codifying the Passions in the Classical Age: A Few Reflections on Charles Le Brun's Scheme and its Influence in France and in England», en *Études Epistémè*, No. 1, Printemps 2002. Tomado de <http://www.etudes-episteme.org>. [Fecha de consulta: 14 de abril de 2009].
- Crisp, Oliver D. *Divinity and Humanity. The Incarnation Reconsidered*. Cambridge University Press, 2007.
- Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, trad. Tomás Ramón Fernández Rodríguez. Alianza Editorial, Madrid, 1984.

- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Edición preparada y trad. por Ángel González García. Editora Nacional, Madrid, 1980.
- Descartes, René. *Discours de la méthode*, en *Oeuvres*, Vol. VI, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1996.
- . *Les passions de l'âme*, en *Oeuvres*, Vol. XI, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1996.
- . *Sobre los principios de la filosofía*, trad. E. López y M. Graña, Editorial Gredos, Madrid, 1989.
- Delaporte, François. *Anatomie des passions*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- Duncan, Isadora. *El arte de la danza y otros escritos*, trad. José Antonio Sánchez, Ediciones Akal, Madrid, 2003.
- Fast, Julius. *El lenguaje del cuerpo*, Editorial Kairós, Buenos Aires, 1971.
- Flüßer, Vilém. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, trad. Claudio Gancho, Editorial Herder, Barcelona, 1994.
- Eckman, Paul. *Telling Lies: Clues to Deceit in the Marketplace, Politics, and Marriage*. W.W. Norton & Co., New York & London, 1992.
- Émery, Gilles, OP. *The Trinitarian Theology of St. Thomas Aquinas*, trans. Francesca Aran Murphy. Oxford University Press, 2007.
- Gombrich, E. H. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación*, trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- Graham, Martha, *La memoria ancestral*, trad. de Ángela Pérez. Circe, Barcelona, 1995.
- Gunton, Colin E. *The One, the Three and the Many. God, Creation and the Culture of Modernity. The Bampton Lectures*. Cambridge University Press, 1993.
- Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth Century Culture*. Cambridge University Press, 2001.
- Jean-Pierre Laurant, en *L'ésotérisme chrétien en France au XIX^e siècle*. Lausanne, L'Age de l'homme, 1992.

- Levy, E. «Bernini and the Practice of Physiognomy» (mayo de 2003), tomado de http://www.walgate.com/pdf/WendyWalgate_BerniniEssay.pdf. [Fecha de consulta, 3 de febrero de 2009].
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Ediciones Península, Barcelona, 1994.
- Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions. The Origins and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.
- Nancy, Jean-Luc, *El intruso*, trad. Margarita Martínez. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Partsch-Bergsohn, Isa y Bergsohn, Harold. *The Makers of Modern Dance in Germany. Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*. USA: Princeton Book Company, 2003.
- Porte, Alain. *François Delsarte, une anthologie*, IPMC, Paris, 1992.
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa. *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*. Greenwood Press, 1999.
- Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, trad. al francés de Annie Suquet. Centre national de la danse, Editions Complexe, Bruxelles, 2005.
- Spinoza, Baruch de. *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. Óscar Cohan. Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- Von Balthasar, Hans Urs. *Teodramática*, trad. Eloy Bueno de la Fuente y Jesús Camarero. Encuentro Ediciones, Madrid, 1992.