

IDEAS SOBRE LA FORMA GROTESCA EN LA DANZA PARTIENDO DEL ESTUDIO DE MIHAIL BAJTIN SOBRE EL PERSONAJE GARGANTÚA DE RABELAIS

CARMEN GIMÉNEZ MORTE

Licenciada en H^º Arte y titulada en danza clásica y contemporánea

RESUMEN

Esta comunicación se basará en el trabajo que realizó Bajtin a mediados del siglo XX dedicado a los relatos de Rabelais (monje del siglo XVI), sobre un personaje de su invención llamado Gargantúa. Bajtin intentó encontrar en el texto literario de Rabelais, en sus formas del lenguaje, una explicación general de la cultura. En este trabajo se trata de relacionar los diferentes estilos de danza con las ideas que desarrolla Bajtin en su estudio sobre la novela de Rabelais.

Bajtin habla de lo grotesco como una manera de transgredir las normas establecidas en las formas de representación. Define lo grotesco como la mezcla entre lo animal, lo vegetal y lo humano, siendo su principal característica la ambivalencia. Partiendo de sus ideas este estudio se propone distinguir en la danza tres clases de representación del cuerpo: la clásica, la moderna y la postmoderna.

"El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento"

M. Bajtin.

Mijail Bajtin nació a finales del siglo XIX. Crítico y sociólogo literario soviético, entre otras cosas, estudia y analiza las peculiaridades de las formas del lenguaje desde un punto de vistas sociocultural e ideológico. Su producción es muy fértil y tiene múltiples facetas, es lo que hoy en día llamaríamos "multidisciplinar". En otras palabras, Bajtin ofrece una nueva concepción sociohistórica del lenguaje como producto cultural. El género, el contexto, el papel de la cultura y del lenguaje como herramientas de construcción de significados le lleva a plantearse qué es el ser humano y cual es el carácter de la naturaleza humana.

Esta comunicación se basará en el trabajo que editó Bajtin dedicado a los escritos de Rabelais (monje del siglo XVI), dedicadas a un personaje de su invención llamado *Gargantúa*. Bajtin intentó encontrar en el texto literario de Rabelais, en sus formas del lenguaje, una explicación general de la cultura. Critica con ello al formalismo que pretende aislar el signo y extraerlo del proceso sociocultural al que pertenece.

En este trabajo intento relacionar los diferentes estilos de danza con las ideas que desarrolla Bajtin en ese estudio sobre la novela de Rabelais. Para él el cuerpo es una expresión del mundo de los ideales, centrando la atención de su trabajo sobre cómo el mundo de los

valores del Renacimiento se contraponen a los de la Edad Media, analizando "el lenguaje no oficial, popular (...) de las imágenes materiales y corporales que son exageradas en proporciones inverosímiles"¹.

Según su teoría el concepto del cuerpo ha cambiado a lo largo de la historia debido a cuestiones sociales y morales que expresan una visión del mundo identificando el cuerpo humano, masculino y femenino, con diferentes enunciados que determinan la identidad de los papeles sexuales. Liga las imágenes literarias que estudia (fundamentalmente de Rabelais) con "el carácter mismo de la construcción de las imágenes y sobre todo de la concepción del cuerpo que para él provienen, en línea directa, del folklore cómico y del realismo grotesco"². Bajtin habla de lo grotesco como trasgresión de las fronteras permitidas a las formas de representación, y lo define como la mezcla entre lo animal, vegetal y humano, siendo su principal característica la ambivalencia.

Respecto a este intento de encontrar el cuerpo grotesco en el baile, podemos comenzar identificándolo a lo largo de la evolución histórica de la danza a través del travestimiento y del vestido. Nos remontamos a nuestro conocimiento de las pinturas rupestres magdalenenses francesas, por ejemplo, "El baile del ciervo" de la gruta de Trois-Freres en Ariège en la que se reconoce a un chamán coronado por una cabeza de ciervo, tal vez una de las primeras representaciones de un cuerpo híbrido, imposible, entre un hombre y un animal. Estas mezclas entre el cuerpo del hombre con partes del cuerpo de diferentes animales permanecen en las danzas de los pueblos más antiguos. Otros ejemplos son las danzas del águila de las pieles rojas, o la del león de los mesopotámicos, simplemente por citar algunas.

Un aspecto que enlaza con el origen de lo grotesco, el carnaval popular, es el travestimiento. Se encuentra en la danza sobre todo en el siglo XVII cuando a la mujer se le prohíbe pisar el escenario, por lo que los papeles femeninos los realizaban hombres jóvenes (lo mismo ocurría en el teatro). Un ejemplo es el papel de Armida, que fue bailado por Marais, en el *Ballet de la liberación de Reinaldo* de 1617. Pero antes de esto los ballets grotescos por su tema son muy numerosos a partir de 1598 con la representación de *El ballet de los zalameros*; o los representados en 1626 como el ballet-mascarada sobre el nacimiento de Pantagruel o el titulado *Ballet de la Viuda Heredera de Billebahaut*, cuyo argumento trata de la recepción que ofrecen los embajadores de todos los continentes a la viuda y a su amante, permitiendo gran número de entradas con características consideradas por Bajtin como grotescas: por ejemplo la del rey de América que está caracterizado con una enorme cabeza.

Para Bajtin en el siglo XVI "las reglas del lenguaje se tornan más severas" y en el siglo siguiente se impone "el canon de la decencia verbal"³. Estas palabras se identifican con la evolución de la danza en estos siglos, pues las normas sociales impedían que los hombres y las mujeres se relacionasen salvo en el momento del baile, llegando a recomendar el uso de guantes a las damas cuando bailan con un caballero para salvar su decencia. El cuerpo de estos bailarines/as está adornado con ropajes a los que se añaden largas faldas, calzas, miriñaques, sombreros, en fin, aderezos y adornos para disimular sus curvas, sus formas que pueden hacer caer en la tentación al hombre. Un cuerpo prácticamente cubierto, sin que nada más que la cara y el cuello se muestren desnudos a la sociedad.

No habría que olvidar otra posibilidad muy empleada entre los diseñadores de vestuario de los ballets del siglo XVI y XVII, que utilizaban el traje para desdibujar los contornos humanos como en el *Ballet de las Verduras* en el cual los bailarines se disfrazaron de repollos, cebollas, zanahorias... Otro ejemplo más cercano serían los diseños de los trajes del ballet *Parade*⁴ realizados por Picasso en 1917 con una clara concepción cubista sobre todo en los vestuarios de los mánagers que convertía a los bailarines en rasca-cielos con pipa, por ejemplo; otra muestra de ello la encontramos en los figurines de Irene Lagut creados en 1921 para los Ballets Suecos en la representación de *Los Casados de la Tour Eiffel*⁵.

Después de estas breves alusiones, y entrando ya en materia, podríamos distinguir en el campo de la danza tres clases de representación del cuerpo: la clásica, la moderna y la postmoderna.

El cuerpo clásico

"Es un cuerpo perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto desde el exterior, sin mezcla, individual y expresivo"⁶. El cuerpo modelado según los cánones clásicos estaría representado en la danza por el ballet o danza académica ya que sigue normas clásicas de belleza, proporción y armonía, con formas acabadas y con una serie de reglas que provienen de los primeros tratados de danza del siglo XV. Para Bajtin los tiempos modernos imponen códigos de buena conducta inspirados en las concepciones clásicas. En estos tratados sobre danza de los siglos XV y XVI, se enumeran normas de conducta y buena educación tanto para los caballeros como para las damas, definiendo lo correcto y lo incorrecto en los salones sociales: cómo hacer la reverencia, cómo caminar, cómo quitarse el sombrero y acomodar correctamente la capa, o el abanico en el caso de las

damas... Los pasos de danza están clasificados en diferentes grupos según el sexo de los/las danzantes, determinando una potenciación diferente de facultades físicas para cada uno de los sexos. El papel de la mujer en estas danzas de corte es pasivo, ya que tiene que esperar a que el caballero le solicite un baile para poder bailar y al terminar, debe acompañar a la dama al lugar exacto donde la recogió.

El contacto entre los cuerpos, que en la época anterior se limitaba al contacto de las manos de los bailarines, se amplía a partir del siglo XVIII para comenzar a realizar *pas de deux* normalmente entre un hombre y una mujer, pero siempre con contactos decentes y melindrosos.

En las danzas de los siglos posteriores, ya en el XIX, las variaciones de las bailarinas de danza clásica o académica se caracterizan por estar divididas en dos estilos: las de "carácter" con muchos saltos, giros y rapidez, normalmente vestidas con los colores rojo o negro, representan a mujeres "malas", son las que engañan al príncipe, por ejemplo, en *El lago de los cisnes*. En el otro extremo encontramos a las llamadas "bailarinas líricas", en cuyas variaciones los pasos son más lentos y pausados, donde lo importante es la expresión de los sentimientos a través de la pantomima y donde el vestuario se caracteriza por los colores pastel o blanco. Representan a la mujer "buena", la que sacrifica su vida por amor, a pesar de que el príncipe la ha engañado, y es capaz de volver de la tumba en forma de espíritu para que no muera su amado. En el caso de las variaciones de bailarines, se potencia más el virtuosismo, grandes saltos y giros, que la interpretación de sentimientos, marcándose, de esta manera, las diferencias entre los roles de mujeres y hombres en los ballets de repertorio. En cuanto a los colores empleados en los trajes de los bailarines no hay una norma fija que los determine, aunque el blanco, azul y negro suelen ser los más utilizados.

El cuerpo moderno

Esta concepción sería la del cuerpo limpio, de líneas definidas, unicorporal. Se identifica consigo mismo y a través de él se expresa una visión determinada del mundo. Ya no interesan las antiguas narraciones románticas o infantiles, sino la expresión de los sentimientos y problemas del hombre común, sus angustias, individualizando las sensaciones y reflejándolas encima del escenario. En danza se identificaría esta idea con las innovaciones de principios del siglo XX, propiciadas en su mayoría por mujeres coreógrafas y bailarinas que iniciaron la llamada danza moderna, Isadora Dunca, Ruth Saint-Denis, Marta Graham, Mary Wigman... Es la utilización del

cuerpo como modo de expresión de las ideas individuales y de las relaciones entre la/el artista y el mundo que le rodea. Se buscan las formas angulares, tal vez por influencia de la danza oriental, y la economía de gestos para expresar ideas determinadas y personales.

El vestuario consiste en la mayoría de los casos en mallas que marcan los cuerpos con rotundidad, sin ocultar nada, y en otras ocasiones los danzarines se visten con faldas, camisas, pantalones... que no se diferencian de los que se utilizan en la calle, equiparando la estética de la escena con la cotidiana. Es una concepción del cuerpo naturalista que propugna la aceptación del mismo sin tapujos ni problemas morales. En el siglo XX se extiende a contactos más amplios y continuados sin remilgos puritanos, incluso el cuerpo desnudo del bailarín/a inunda los escenarios sin ningún ropaje, y sólo en algunos casos con la piel pintada, maquillada.

El cuerpo contemporáneo

En la danza contemporánea postmoderna el cuerpo del bailarín/a está tratado en el escenario como una materia moldeable, transformable, como una representación no humana que mezcla las fronteras entre lo irreal y lo real, creando ambivalencias en su interpretación. Lo podríamos identificar con lo que Bajtin entiende por un cuerpo grotesco, gracias a la utilización de telas para deshumanizarlo, para prolongarlo, como en los montajes de Alwin Nikolais⁷, quien introduce a uno o varios de sus discípulos en telas elásticas que hacen irreconocibles sus cuerpos. Gracias a la utilización sabia de luces y sombras transforma estas telas en esculturas abstractas, en objetos indefinibles cuyo movimiento es constante al pasar de una imagen a otra sin permitir al espectador adivinar nunca si son uno o varios los bailarines bajo las telas, y sin dejarle fijar ninguna de las imágenes en su memoria. Otros coreógrafos/as utilizan el recurso de enfundar los cuerpos de los bailarines con trajes de goma-espuma que lo transforman y ridiculizan llegando a provocar la risa en el espectador, como en la coreografía de Maguy Marin *Cinderella*. El argumento de este cuento es sobradamente conocido pero la coreógrafa da una versión propia utilizando cuerpos que se consideran ridículos y atípicos en el escenario por su enorme tamaño, falta de movilidad y elegancia. Intenta la democratización de la danza luchando contra la histórica y típica estética elitista del ballet clásico. Otro camino sería la creación de cuerpos imposibles, irreales, creados para confundir al espectador, originando seres híbridos formados por varias piernas y brazos, como los números de compañías como Pilobolus o Momix, en cuyos

