

GOBERNAR

MEDIANTE LAS APARIENCIAS

En su celebrado análisis del panóptico de Bentham, Michel Foucault se preguntaba si éste había obtenido la idea para su prisión perfecta del diseño octogonal de la casa de fieras de Le Vau, que Luis XIV poseía en Versalles: «En el centro había un pabellón octogonal que, en la primera planta, constaba de una única sala, el salón del rey; en cada lado, grandes ventanales miraban a sendas jaulas (el octavo estaba reservado a la entrada), que contenían diferentes especies de animales. En tiempos de Bentham esta casa de fieras había desaparecido. Pero uno encuentra en el programa del Panóptico una preocupación similar por la observación individual, por la caracterización y la clasificación, por la disposición analítica del espacio. El panóptico es una casa de fieras regia; el animal se sustituye por el hombre, la distribución individual por el agrupamiento específico y el rey por la maquinaria de un poder furtivo»¹. Como el Panóptico, la casa de fieras de Luis era una especie de observatorio en el que, desde un punto de vista central, se podía examinar y controlar a una serie de especímenes, confinados e iluminados. De hecho, la observación era para Luis una forma de autoridad. Como Colbert señaló en la inauguración de un nuevo observatorio en 1671: «Un arco de triunfo por las conquistas de la tierra. Un observatorio para los cielos»².

Es difícil no ir un paso más allá y preguntarse si el prototipo virtual del panóptico no sería más la propia corte de Versalles que la casa de fieras. En las memorias preparadas para su hijo y heredero, Luis llegó rápidamente a este vívido resumen, cuando escribía sobre el trabajo del rey:

Lo que es absolutamente necesario para este trabajo es al mismo tiempo placentero; porque, en una palabra, hijo mío, se trata de mantener los ojos abiertos para observar el mundo entero; conocer cada hora las noticias referentes a cada provincia y a cada nación, los secretos de cada corte, los estados de ánimo y las debilidades de cada príncipe y de cada ministro extranjero; estar bien informado de un número infinito de asun-

¹ Michel Foucault, *Discipline And Punish*, Nueva York, 1979 [ed. cast.: *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1976].

² Citado de *Mémoires* de Charles Perrault, en Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, Newhaven, 1992 [ed. cast.: *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995].

tos sobre los que se supone que no debemos saber nada; averiguar de nuestros súbditos lo que nos esconden con el mayor cuidado; descubrir las opiniones más remotas de nuestros propios cortesanos y los intereses más ocultos de aquellos que vienen a nosotros con declaraciones totalmente opuestas. No conozco otro placer al que no renunciásemos por ese, incluso aunque sólo se nos concediese por curiosidad³.

En resumidas cuentas, la nobleza de Francia fue confinada, iluminada (y clasificada) en el palacio de Versalles para gratificar la escopofilia solar de la omnimoda mirada de su supervisor, un placer por mirar que conducía directamente al sadismo sublimado del placer que le proporcionaba gobernar y ordenar.

Sin embargo, el régimen de Luis se asocia normalmente más con la exposición que con la vigilancia, con el exhibicionismo más que con el *voyeurismo*; con la fabricación de la imagen del rey como espectáculo visual más que con el placer que al rey le producía ser el poder furtivo situado en el centro de un panóptico global. Foucault comienza su libro describiendo, con detalle macabro y horripilante, el «espectáculo del patíbulo», una ceremonia de aniquilamiento, que revela una absoluta falta de poder, en contraste con los espectáculos positivos del totalizado exceso de poder del rey: la coronación, la entrada en una ciudad súbdita, el sumiso ceremonial de la corte. Pero en opinión de Foucault, este régimen pronto sería barrido y cambiado por otro: el de la vigilancia con el panóptico en lugar del patíbulo público como su figura emblemática. En la economía de este orden, la aniquilación o concentración de poder eran dobladas por una espectacular fragmentación o exceso del cuerpo, mientras que en la vigilancia, el cuerpo es idealizado (el observador) o clasificado y disciplinado (el observado), reducido a un orden abstracto en lugar de ser vívidamente mostrado en su carnalidad concreta.

El rey bailarín

Está claro que la imagen de Luis XIV fue de hecho la de un cuerpo espectacularmente excesivo, resaltado por todos los recursos del arte, del ceremonial y del ritual. Era un cuerpo magnificado y diseñado para que lo mirasen. Los cortesanos tenían prohibido darle la espalda y, en su ausencia, incluso se les prohibía mostrarle los talones a su retrato, que colgaba en su lugar, y era un sustituto de su presencia, una verdadera «representación»⁴. Quizá la exposición más directamente espectacular del cuerpo del rey fuese la del rey como bailarín. En este papel, el rey era explícitamente un intérprete, literalmente el centro de la escena en el sentido teatral. El rey danzó representando más de cien papeles en público, y el ballet de corte fue, durante un tiempo, la principal forma artística de la corte, en la que la familia real y la alta nobleza participaban como intérpretes y como público admirador, asistiendo como estrellas y como seguidores⁵.

³ LUIS XIV, *Mémoires*, pres. y ed. de Jean Lognon, París, 1978.

⁴ Peter Burke, *op. cit.*

⁵ Acerca de Luis como bailarín, véase especialmente Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le Ballet de Cour de Louis XIV*, París, 1967; Robert M. ISHERWOOD, *Music in the Service of the King*, Ithaca, 1973, y Charles I. SILIN, *Benserade and his Ballets de Cour*, Baltimore, 1940.

El padre de Luis había sido también un consumado bailarín y músico que bailaba en los ballets de la corte, y cantaba y tocaba al laúd canciones compuestas por él mismo. Desde muy joven, Luis recibió lecciones de baile y se convirtió en un alumno ducho y entusiasta. Un contemporáneo dice de él que recibió lecciones de danza todos los días, durante más de veinte años, de su maestro de baile, Charles Beauchamps, y sus informes médicos muestran evidencias de colapso después de agotadores ensayos de danza, así como lesiones provocadas por vigorosos saltos⁶. Al parecer disfrutaba de un agudo sentido musical, y era capaz de «distinguir entre un grupo de músicos cuál de ellos daba una nota falsa»⁷, y en consecuencia insistía en que su corte tuviese un elevado nivel musical. Se ha informado de que durante su juventud practicaba la guitarra y analizaba pasos de baile en lugar de asistir a las tediosas reuniones del consejo real. El embajador veneciano señaló críticamente en 1652, cuando Luis tenía catorce años, que «juegos, danzas y comedias son los únicos intereses del rey»⁸. El año anterior había debutado en el teatro serio como bailarín en el Ballet de Corte de los Festines de Baco, en el que interpretó diversos papeles, culminando con el de Apolo.

Luis siguió bailando en el escenario durante casi veinte años. Su última aparición pública fue en 1670, dejando el escenario, por supuesto, una vez más en el papel de Apolo. El baile no fue, por lo tanto, un simple interés de juventud, que se abandona con la madurez. Por el contrario, siguió bailando en público durante diez años después de su famosa toma del poder, después de la muerte de Mazarino y el arresto de Fouquet. Quizá más significativo fuese que la primera Academia que estableció fuera la Real Academia de la Danza. Luis asumió el poder el 10 de marzo de 1661 y el 31 del mismo mes emitió la carta patente que estableció la nueva Academia. Como observaba en la carta, «el arte de la danza siempre ha sido reconocido como uno de los más respetables y necesarios para ejercitar el cuerpo y darle la disposición primera y más natural para todo tipo de ejercicio, el de las armas entre otros; en consecuencia, es uno de los más ventajosos y útiles para nuestra nobleza y para otros que tienen el honor de aproximarse a nosotros, no sólo en tiempo de guerra, sino incluso en tiempos de paz en los divertimentos de nuestros ballets»⁹.

La domesticación de la Corte

El establecimiento de las Academias se convirtió en una de las piedras angulares del régimen de Luis. En primer lugar, cumplía una función mer-

⁶ Antoine VALLOT, Antoine d'AQUIN y Guy-Crescent FAGON, *Journal de la Santé du Roi Louis XIV*, pres. y ed. de J. A. Le Roi, París, 1862.

⁷ Citado en Isherwood de Jacques BONNET, *Histoire de la Musique et ses Effets*, París, 1715.

⁸ Citado en Isherwood de Maurice ASHLEY, *Louis XIV and the Greatness of France*, Londres, 1948.

⁹ Citado en Isherwood de las *Lettres patentes du roi pour l'établissement d'une Académie royale de danse en la ville de Paris*, reimpresso en G. A. CRAPELET, *Notices sur la vie et ouvrages de Quinault*, París, 1824.

cantilista, estableciendo las artes como una forma de producto de lujo, que ya no se importaba con grandes costes de Italia, sino que se producía bajo la dirección del Estado, contribuyendo así a la abundante riqueza y tesoro de Francia. En segundo lugar, tenía también una función de propaganda política, de glorificación del rey y celebración de sus proezas. Las Academias institucionalizaban además el programa cultural favorecido por Luis de honrar la práctica y el aprendizaje serios como el armazón de los talentos cortesanos, fomentando así la creación de una cultura cortesana pulida y razonable en lugar de una más tosca y apasionada, más sublimada, menos dirigida. Esta suavización o dulcificación de la corte fue, por supuesto, especialmente «útil», como a Luis le gustaba decir, porque disminuía la amenaza de explosiones impulsivas de los nobles, que en tiempos anteriores habían conducido al desorden y la desobediencia. Las Academias también cumplían una función política directa, limitando y sustituyendo a la autoridad de los antiguos gremios de artesanos independientes.

Al mismo tiempo, las lecciones de baile se asociaban con la enseñanza del manejo de las armas. El propio Luis hace la misma asociación en sus memorias, cuando resalta que «si crees a tu maestro de baile y a tu maestro de armas, y a todo el mundo, te dirán, y es verdad, que su arte requiere una total dedicación [*l'homme tout entier*] y que siempre queda algo que aprender»; pero, continúa Luis, el rey tiene que establecer un límite a estas dedicaciones placenteras, que aun siendo valiosas, incluso políticamente valiosas, pueden tener efectos contraproducentes si se llevan al extremo y se abandonan por ellas otras prioridades de más peso¹⁰. Le recuerda a su heredero al antiguo rey que preguntó a su hijo por qué no se avergonzaba de tocar tan bien la lira. Este apartado, por cierto, fue editado en su forma definitiva por Pelisson, poco después de la última actuación de Luis en el escenario¹¹.

Como es natural, el gremio de músicos, la Hermandad de San Julián, protestó cuando Luis estableció la Academia de la Danza, con el argumento de que el baile no debería separarse de la música, que era su modelo. Los maestros de baile, en respuesta, alegaron que el baile era independiente de la música. También subrayaron la importancia de ejercitar el cuerpo y mejorar su postura y su modo de caminar, señalando que, a menudo, los buenos bailarines habían ascendido con rapidez en el ejército. Los bailarines adiestrados son «más capaces de servir a su príncipe en las batallas y de satisfacerlo en los divertimentos»¹². Los violines al son de los que danzaban los bailarines no eran más necesarios, alegaban, que los tambores y trompetas que animaban a los soldados a luchar. Los violines no dictaban los movimientos de la danza más que los tambores dictaban el curso de la

¹⁰ Luis XIV, *Mémoires*, cit.

¹¹ En referencia a los respectivos papeles de Luis XIV y sus colaboradores en la composición de sus *Mémoires*, véase Jean-Louis THIREAU, *Les Idées Politiques de Louis XIV*, París, 1973.

¹² Citado en Isherwood, anónimo, *Etablissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris*, Bibliothèque Nationale, París, BN ms fr 21732, fols. 273r-273v.

batalla. Debería señalarse que aquí los coreógrafos se estaban comparando implícitamente con los oficiales, a cargo de la instrucción y las maniobras. La danza, aseguraban también, mejora la mente tanto como el cuerpo, puliendo los modales de la nación, al contrario que la música que, obviamente, sólo actúa sobre las pasiones. Quizá también tenían en cuenta el carácter de la danza como arte emblemático, muy enfatizado por otros teóricos contemporáneos, especialmente los jesuitas, que insistían en el aspecto de la danza como «poesía muda»¹³.

Profesionales y aficionados

Dado el apoyo del rey, los bailarines, por supuesto, adquirieron importancia. Sin embargo, el establecimiento de una Academia tuvo repercusiones a largo plazo y, en mi opinión, imprevistas. Uno de los principales motivos de Luis parece haber sido su deseo de mejorar el nivel del baile en la corte, que había disminuido como consecuencia de la Fronza en la década anterior. Finalmente, sin embargo, la Academia condujo a la profesionalización de la danza, de la que incluso los aficionados más dotados quedaron excluidos. A este respecto, la historia de la danza en Francia en el siglo xvii no difiere de la historia de deportes como el críquet en Inglaterra en el siglo xix, cuando los «jugadores» profesionales empezaron a dominar sobre los «caballeros» aficionados. Los caballeros sobrevivieron un tiempo como capitanes de equipo, antes de que esta ciudadela cayese también ante los jugadores. Incluso hoy en día, siguen llevando el peso como seleccionadores de los equipos. La danza siguió una trayectoria muy similar. Originalmente, los bailarines eran aficionados. Después se añadieron profesionales (primero hombres, después mujeres) en papeles secundarios hasta que, finalmente, todos los intérpretes eran profesionales, aunque los mecenas siguieran siendo aficionados.

Esta profesionalización de la escena que siguió al establecimiento de la Academia estuvo también acompañada por el desarrollo de la escenografía en perspectiva italiana y el uso abundante de la tramoya también italiana. Los escenógrafos y tramoyistas italianos Torelli y Vigorani fueron llamados a París para construir tramoyas para efectos especiales, primero en una *salle des machines* especializada del palacio de las Tullerías, y después para su uso en festivales al aire libre celebrados en Versalles, que se convirtieron en una gran preocupación para el rey. Al contrario que el tradicional ballet de corte, fundamentalmente un entretenimiento de carnestolendas que incorporaba elementos de mascarada y carnalada, estas producciones a gran escala no se financiaban con cargo a la Oficina de Placeres Menudos [*menus plaisirs*], sino con cargo al presupuesto para Edificaciones de Colbert. En consecuencia, eran registradas por Félibien, el historiador oficial de las empresas artísticas reales¹⁴. Antes de que Luis asu-

¹³ Véanse, por ejemplo, los abundantes trabajos sobre la danza escritos por el jesuita Claude-François Menestrier.

¹⁴ Acerca del papel de Félibien, especialmente en el registro histórico que hizo de Versalles, véase en especial Louis MARIN, *Portrait of the King*, Londres, 1988. Sobre los espectáculos

miese el poder, Mazarino había intentado importar la ópera italiana a la corte francesa, tomando como modelo la corte Barberini en Roma y contratando cantantes profesionales italianos, incluidos los castrati; pero como resultado de la violenta oposición política el proyecto se abandonó hasta que Lully, nacido en Italia, consiguió crear una forma aceptablemente francesa de ópera, la *tragédie lyrique*. Luis estableció una Academia de la Ópera en junio de 1669, pocos meses antes de dejar la escena, y la primera ópera de Lully, *Psyche*, fue la pieza por encargo representada inmediatamente después de que Luis abandonase el ballet de corte. La ópera, por supuesto, suponía la contratación de cantantes y músicos profesionales, al tiempo que mantenía a los bailarines profesionales para los interludios¹⁵.

Así pues, el espectáculo del rey y la nobleza como bailarines sólo podía durar mientras la diferencia entre la actuación aficionada y la profesional no fuese demasiado visible. El escenario en perspectiva, con su transformación del punto de vista y la clara separación del intérprete y el espectador en dos espacios diferentes, era una condición previa para la profesionalización, al igual que la inversión de capital que suponía una tramoya complicada. Como reconoció Luis, los reyes no podían, en efecto, permitirse el ser profesionales, por muy grandes que fuesen sus dones naturales y su ambición por sobresalir. El rey se vio obligado a elegir el baile social en lugar de la danza espectáculo. El ballet de corte había surgido primeramente en las fiestas informales y, poco después de que Luis se retirase de la escena, la corte regresó al baile social, pero de una manera más formal, dependiente de los maestros de baile, que se convertían en líderes de la moda, mientras que sus actuaciones profesionales se desplazaban de la corte al escenario comercial.

De este modo, en el palacio de Versalles, el baile siguió siendo una característica general de la vida cortesana, junto con el juego de cartas y el billar, pero dejó de ser algo espectacular. Se había convertido, de nuevo, en un simple pasatiempo. Por otra parte, era un pasatiempo mucho más ordenado y pulido de lo que lo había sido en tiempos de los Valois. Uno de los principales logros de la Academia fue el de refinar las danzas sociales aprendidas por la nobleza. Los enérgicos saltos y cabriolas de bailes rústicos y exóticos se suavizaron en formas aceptables de versiones cortesanas de la gavota, la *courante*, el minueto, etc. De hecho, el minueto comenzó su largo reinado precisamente en 1670, cuando se bailó por primera vez en un baile de sociedad en la corte¹⁶. En efecto, desde el punto de vista de un cortesano, el minueto recreativo sustituyó al espectacular ballet de corte, que abandonó la corte por el teatro.

organizados en Versalles, véase Emile MAGNE, *Les Plaisir et les Fêtes en France au xvii^e Siècle*, Ginebra, 1944, y Philippe BEAUSSANT, *Versailles, Opéra*, París, 1981. Sobre Torelli y la escenografía del siglo xvii, véase Jocelyn POWELL, *Restoration Theatre Production*, Londres, 1984.

¹⁵ Para la accidentada historia de la ópera bajo el régimen de Luis, véase Isherwood.

¹⁶ Véase A. H. FRANKS, *Social Dance*, Londres, 1963.

Este proceso de refinamiento avanzó paralelamente con los de notación y estandarización. En esta época fue cuando Charles Beauchamps creó, para la Academia, los gráficos y símbolos utilizados para la notación de danza que, transcurrido el tiempo, permitieron a cualquier aspirante a bailarín aprender y estudiar las danzas sociales en casa, con un manual. Todos estos libros tenían una estructura similar: en primer lugar aparecía una descripción y notación de las cinco posiciones básicas, después las cinco denominadas «falsas» posiciones de los pies (utilizadas para producir un efecto cómico), seguido de los pasos básicos, sus combinaciones en los protocolos estándar de baile y detalles adicionales, como el movimiento de los brazos. También contenían instrucciones sobre los diversos modos de hacer reverencias, cortejar, etcétera, que enmarcaban los bailes al constituir y disolver la pareja. En los libros más refinados también se describía la etiqueta de la corte, como parte esencial del contexto del baile, explicando cómo comportarse en presencia del rey¹⁷. El maestro de baile, que escribía o utilizaba estos libros pedagógicamente, se convirtió en una figura clave de la sociedad aristocrática y, al final, en un blanco especialmente satirizado de reformistas y revolucionarios, partidarios de un cuerpo menos «artificial» y más «natural».

Burocracia y ballet

Al mismo tiempo también se desarrollaron la coreografía y la notación del ballet profesional como forma teatral. De hecho, el ballet todavía utiliza la terminología artística creada por la Academia de Beauchamps. Casi podría decirse que la burocracia y el ballet fueron los dos grandes legados de Luis XIV, ¡y quizá esto no le hubiese sorprendido ni molestado a él! Como la hormiga y el saltamontes, formaban un par de contrarios asociados. De hecho, Luis dividía su tiempo entre los deberes administrativos por la mañana, la caza en la sobremesa, el baile y la diversión en las últimas horas de la tarde, y el sueño y el sexo por la noche. Fueron la mañana y las últimas horas de la tarde las que aportaron sus contribuciones más duraderas. Tanto la administración como el baile comenzaron a exigir, bajo su reinado, el establecimiento de registros precisos, métodos fijos y práctica asidua.

En este sentido, podemos ver en el propio baile las semillas del orden social reglamentado sobre el que Foucault escribiría en *Vigilar y castigar*. De hecho, el propio Foucault comenta el papel desempeñado por la instauración de la instrucción militar en el mismo período. El ejército proporciona el tercer término que vincula la burocracia con el ballet: por una parte, el modelo de organización jerárquica, gobernada por la norma, y, por otro, el emplazamiento de la disciplina y la rutina corporales, expuesto teatralmente en forma de revista militar. En realidad, el ejército del siglo xvii compartía con la danza de ese siglo, no sólo una fascinación por la medi-

¹⁷ Véase Raoul-Auger FEUILLET, *Chorégraphie*, Bolonia, 1970; *Recueil de dances*, Westmead, 1977, y Pierre RAMEAU, *The Dancing Master*, Londres, 1931.

da y el ritmo, sino también un cierto espíritu de geometría: las complejas pautas trazadas en el suelo por los bailarines, e ilustradas en los manuales de baile, tienen su homólogo en las pautas realizadas por los soldados en el campo de desfiles, o incluso en los planos de fortificación dibujados para Luis XIV por Vauban¹⁸. De manera similar, el régimen de confinamiento que Luis instituyó en su ejército mediante la construcción de cuarteles fue paralelo, no sólo a su construcción de cárceles, hospitales y orfanatos, sino también al encierro de la nobleza en el palacio de Versalles, donde el salón de baile reemplazó al patio de instrucción¹⁹.

Compartir el espectáculo

Las actividades militares, como la danza, también se representaron como espectáculos para la corte, que Luis llevaba consigo para observar y aplaudir un asedio; y, en su forma recreativa de equitación y caza, formaron también parte de la vida social diaria del rey y los cortesanos. De hecho, en el espectacular *carrousel*, o torneo, la actividad militar y el baile prácticamente se fusionaba, cuando el intrincado ballet ecuestre se mezclaba con las justas competitivas en un espectáculo coreografiado. En el *carrousel* de 1662 fue donde Luis asumió por primera vez su recurso heráldico del Sol como emblema oficial²⁰. En sus memorias se detiene ampliamente en este *carrousel*, describiendo cómo, aunque originalmente se había ideado como diversión ligera, se amplió hasta convertirse en un magnífico espectáculo alegórico²¹. Reflexiona sobre el doble impacto que tiene sobre el pueblo en general y sobre la corte en particular. Para la multitud era simplemente un espectáculo y, como tal, más eficaz para atraer sus corazones que los premios o beneficios tangibles. Para la corte, sin embargo, era una forma de compartir y, por así decirlo, cooperar en una actividad placentera con sus nobles, de forma que ellos se sintiesen encantados de la cortés familiaridad que él les manifestaba. En una palabra, era una forma amena de crear vínculos y, al mismo tiempo, conservar una formalidad necesaria y un calibrado ceremonial del rango.

Luis explicaba esto en dos contextos. Por una parte evocaba los excesos y desórdenes de la Fronda. Luis sacó sus conclusiones de este traumático período. En primer lugar, como rey, debía centralizar el poder. En segundo, debía convencer a la nobleza de que en realidad esto le beneficiaría. Esto había que conseguirlo apelando, no simplemente a sus intereses, sino también a sus pasiones. Al enclaustrar a sus nobles en la corte, los separaba de

¹⁸ El actual debate sobre la «revolución militar» del siglo XVIII comienza con Michael Roberts, *The Military Revolution, 1560-1660*, Belfast, 1956. Véase también Michael DUFFY (ed.), *The Military Revolution and the State*, Exeter, 1980, y Jeremy BLACK, *The Military Revolution? Military Change and European Society, 1550-1800*, Nueva Jersey, Atlantic Highlands, 1991.

¹⁹ Véase Mary Elizabeth PERRY, «The Popular History of the Reign», en Paul Sonnino (ed.), *The Reign of Louis XIV*, Nueva Jersey, Atlantic Highlands, 1990.

²⁰ Emile MAGNE, *op. cit.*

²¹ Luis XIV, *Mémoires*, cit.

sus bases de poder locales y territoriales, y también les abría la oportunidad de participar en un modo de vida novedoso y espléndido en el que el rey compartía con ellos sus mayores placeres. Juntos formarían una compañía gloriosa, como los dioses del Olimpo, o como Carlomagno y sus paladines, cortes modelo invocadas una y otra vez en los ballets y en otros divertimentos organizados para ellos. Cabalgarían con el rey, festejarían con el rey, bailarían con el rey, actuarían con el rey, se identificarían con el rey.

En contraste, Luis dibujó el cuadro del déspota cruel que gobernaba sobre un pueblo servil mediante el miedo y el terror. Evidentemente, Luis estaba dispuesto a recurrir a medios crueles para tratar a los rebeldes o para subir los impuestos (a los que la mayoría de los nobles eran inmunes), pero en lo que a la corte se refería, la amabilidad y los buenos sentimientos debían ser la norma del día. Los déspotas, señaló, se escondían para que apenas se les viese. A Luis, por el contrario, le gustaba dar audiencias y escuchar solicitudes y peticiones públicas. Se mezclaba de buena gana con la nobleza a diario, compartía su vida, aunque manteniendo la necesaria distancia formal. Así, Luis se sentaba cómodamente en su sillón, mientras la corte se apoyaba en taburetes o permanecía de pie, a ligera distancia; y el rey casi nunca optó por contemplarlos desde un trono elevado. En realidad, ello sucedía tan sólo cuando se reunía con ellos para dar la bienvenida a los embajadores de Turquía, Persia, Argel y Siam²². Evidentemente aquí había una teoría implícita de «despotismo oriental». Pero el aspecto significativo era que Luis permitía habitualmente el acceso a sus súbditos («el honor de la aproximación»), especialmente a la nobleza, mientras que los déspotas se escondían, como los poderes furtivos del panóptico. Bailar juntos era un importante aspecto de esta estrategia de acceso y cordialidad, pensada para subrayar el hecho de que los intereses comunes del rey y la nobleza eran más profundos que sus diferencias. Simbólicamente recreó el ambiente de una sociedad feudal anterior, con sus vínculos de lealtad personal y su mítica solidaridad conjunta de la raza de los francos y de la sangre noble.

La política de la vista

Está claro que la conexión entre espectáculo y vigilancia es algo más complejo que la simple transición que Foucault sugiere. De hecho, esto se ha señalado ya en otros contextos. Por ejemplo, Jonathan Crary, en su libro *Techniques of the Observer*, que trata sobre las teorías y técnicas de percepción del siglo XIX, señala que «la oposición de Foucault de vigilancia y espectáculo parece pasar por alto que los efectos de estos dos regímenes de poder pueden coincidir». Tal y como se desarrolló a comienzos del siglo XIX, «la organización de la cultura de masas estaba plenamente incrustada en las mismas transformaciones que Foucault esboza», es decir, reglamentación, codificación, fijación del observador, etc.²³. Obviamente Crary desea

²² Peter Burke, *op. cit.*

²³ Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer*, Cambridge, Massachusetts, 1990.

integrar el concepto de vigilancia de Foucault con el concepto de la «sociedad del espectáculo» de Guy Debord²⁴. No obstante, como Foucault, considera que se produjo una ruptura crucial a comienzos del siglo XIX, con una «disociación del tacto y la vista» cada vez mayor, que se produjo «dentro de una dominante “separación de los sentidos”, y de una reconfiguración industrial del cuerpo» que marca el fin del absolutismo. Así, en opinión de Crary, tanto Foucault como Debord estaban investigando las consecuencias sociales, diferentes pero relacionadas, de la abstracción y de la promoción del sentido de la vista –tanto en la vigilancia como en el espectáculo– que han caracterizado los dos últimos siglos.

Para apoyar este punto de vista, Crary cita un pasaje de *La sociedad del espectáculo*, que dice lo siguiente: «El espectáculo, como tendencia a hacer ver, a través de diferentes mediaciones especializadas, el mundo que ya no es directamente comprensible [*saississable*], suele encontrar en la vista el sentido humano privilegiado, como en otras épocas lo fue el tacto; el sentido más abstracto, el más mistificable [*mystifiable*], corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual»²⁵. Tengo dos comentarios inmediatos a esta cita, en relación con Luis XIV. En primer lugar, el sentido de la vista ya era primordial para Luis, a quien de hecho no se podía tocar, excepto de la forma prescrita o por su propia voluntad u orden. En segundo lugar, Luis utilizaba muchas «mediaciones especializadas» diferentes para hacer que se viese su propia imagen, como se ha detallado recientemente, por ejemplo, en *The Fabrication of Louis XIV*, de Peter Burke.

Esencialmente, de lo que estamos hablando cuando utilizamos términos como «vigilancia» y «espectáculo» es del registro óptico de las mentalidades administrativa y teatral. La primera intenta obtener la máxima información y, por esa razón, mejorar y elaborar los medios y técnicas de percepción, especialmente la percepción óptica. Como señaló Luis, es un sistema centrípeto. La segunda procura alcanzar el máximo de audiencia para una actuación o exhibición y, por esa razón, mejorar y elaborar los medios de exposición óptica. Es un sistema centrífugo. Luis XIV empleaba ambos sistemas para recoger información sobre otros y para distribuir información sobre sí mismo. En cada caso hacía uso de diversas «mediaciones especializadas», tales como registros oficiales e informadores remunerados, por una parte, y una profusión de medallas, cuadros, gacetas y demás por la otra. En la corte, los dos sistemas comenzaron a convergir: los cortesanos eran normalmente a un tiempo informadores y espectadores.

En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord diferencia entre formas «concentradas» y «difusas» del espectáculo social contemporáneo. La Rusia estalinista y la Alemania nazi produjeron formas de espectáculo artístico y mediático muy «concentradas» y fuertemente controladas, monopolizando el campo de la exposición pública con la propaganda política controlada

²⁴ Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.

²⁵ *Ibid.*, p. 318.

por el Estado. En efecto, éstas eran sociedades «postabsolutistas», que proliferaron en la crisis causada por la caída de los antiguos regímenes de Rusia y Alemania, uno basado en un monopolio de la propiedad estatal, más allá de los sueños más disparatados de Luis, y el otro ocupando el centro del poder político y permitiendo al mismo tiempo una forma de capitalismo reglamentado, dirigido y proteccionista, más próximo al modelo de Luis. Ninguno de ellos, sin embargo, dependía de la existencia de un Versalles. Por el contrario, tanto Stalin como Hitler funcionaban mucho más como los déspotas de los que Luis se diferenciaba a sí mismo. Stalin ciertamente gobernaba a los jefes del Politburó y de su partido mediante el terror, y la sangrienta eliminación de Röhm por Hitler proporcionó el telón de fondo no expresado para el espectacular *Triunfo de la voluntad* de Riefenstahl. El espectáculo «difuso», por el contrario, típico de los regímenes democráticos, en los que el Estado sólo puede influir sobre los medios de comunicación en lugar de controlarlos, exige necesariamente el desarrollo de formas de vínculo entre las elites.

En el interior de la beltway

Como el rey de Francia, el presidente de Estados Unidos intenta, mediante su Oficina de Comunicaciones, producir y controlar un flujo constante de imágenes favorables²⁶. De manera similar, recibe un flujo constante de información delicada. La principal diferencia está en que, como monarca elegido, debe intentar manipular la opinión pública de modos que a Luis, coronado por Dios, le habrían resultado increíbles. El presidente, como el rey, se ve a sí mismo como presa potencial de una hueste de intereses particulares [*intérêts particuliers*]²⁷: grupos de presión, Congreso, prensa, etc., en lugar de los grandes magnates, los *parlements*, o la Iglesia. Dentro de su corte —dentro de la *beltway*», como se conoce—, el presidente prefiere usar medios de contacto más directos: apretones de mano o llamadas telefónicas, por ejemplo. Pero para mandar sobre estos centros de poder rivales, el presidente actúa ejerciendo presión tanto hacia abajo, mediante su autoridad y recursos, como hacia arriba, al influir sobre los medios de comunicación y manipular la opinión pública para que ejerzan una presión de apoyo desde abajo.

Pero quizá la analogía más interesante con el ballet de corte sea la «convención corporativa», que, como Judith Barry ha señalado, guarda sorprendentes parecidos con la mascarada Estuardo, el equivalente inglés del ballet de corte francés²⁸. Barry escribe lo siguiente:

este tipo de producción existe hoy, no en la forma de gobernar en sí, sino en la principal metáfora que controla la vida, la del capitalismo corporativo [...] Esta forma de

²⁶ Véase John Anthony MALTESE, *Spin Control, The White House Office of Communications and the Management of Presidential News*, Chapel Hill, 1992.

²⁷ Luis XIV, *Mémoires*, cit.

²⁸ Judith BARRY, *Public Fantasy*, Londres, 1991.

espectáculo corporativo es un fenómeno relativamente reciente creado en los últimos diez años y cada vez más utilizado para controlar los aspectos no tangibles de las relaciones con los trabajadores de una fuerza de trabajo cada vez más administrativa [...]. Las empresas han observado que a este personal hay que motivarlo continuamente [...]. Además, se dan cuenta de que el capitalismo está construido sobre elementos intangibles y sobre la fabricación deliberada de sistemas ideológicos específicos. En consecuencia, están buscando formas de potenciar la lealtad a la empresa así como de disminuir el absentismo y aumentar la productividad. Al desarrollar la idea del espectáculo corporativo, han vuelto, quizá inadvertidamente, al modelo renacentista mostrado arriba [...]. Normalmente, el presidente y sus ayudantes participan directamente en el espectáculo como las estrellas o anunciantes; el verdadero mensaje está casi siempre enmascarado, mediante el uso del entretenimiento, las ideas-relato y el humor; y se utilizan elaborados y caros efectos especiales para agradar a la audiencia y añadir «especialidad» a la ocasión [...]. No es infrecuente que una exposición multimedia vaya seguida de una especie de espectáculo de variedades, lleno de estrellas, pero ofrecido por el presidente de la compañía.

La corporación es un grupo cerrado que mantiene la estructura jerárquica de poder elaborada dentro de la burocracia absolutista. En este sentido, es como el ejército, con sus desfiles y maniobras (o justas), o como la Iglesia, con sus rituales adornados y sus ceremonias teatrales. Estas instituciones existen dentro de las estructuras del Estado y junto a las mismas, pero sin involucrarse en sus formas democráticas. Son como islas de feudalismo tardío que han sobrevivido en el siglo xx desde el xvii cuando, de hecho, tomaron por primera vez su forma histórica. Para Guy Debord, la corte era simplemente el esplendor ornamental feudal utilizado por la burocracia del Estado protoburgués, que constituía la esencia del régimen de Luis. Estaba equivocado en realidad. La corte —la alianza del rey con la nobleza terrateniente— era la esencia del absolutismo. La burocracia era un mecanismo secundario legado en diferentes formas a sus sucesores: a la democracia occidental, al fascismo y al comunismo. La burocracia era el instrumento del poder, y no su agente.

El adiós de Apolo

En realidad, el libro de Foucault trata de la mentalidad de la burocracia. De ahí su mirada retrospectiva a la casa de fieras de Versalles, un símbolo, a su manera, de la visión burocrática que alcanzó por primera vez su plenitud con Luis XIV. Si hay un momento en el que podemos percibir un punto de transición, no de una sociedad del espectáculo a una de vigilancia, sino de una sociedad premoderna a una moderna, es en cualquier momento de mutación dentro del reinado de Luis. Los comentaristas han elegido muchos momentos diferentes para ejemplificar este cambio de mentalidad, esta victoria de lo moderno sobre lo antiguo. Estoy de acuerdo con Jean-Marie Apostolides, quien, en su libro *Le Roi-machine*, considera que el momento crucial fue aquel en el que Luis dejó la escena, el 7 de febrero, las carnestolendas de 1670²⁹. Al hacer que su propio cuerpo dejase de verse como el centro del espectáculo, se transformó en el fantasma de la máquina, en el supervisor

²⁹ Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le Roi-machine*, París, 1981.

abstracto del panóptico, y en el sujeto de representación de los medios de comunicación, dejando de ser sujeto de actuación.

Hay probablemente muchas razones por las que Luis tomó esta decisión, entre otras los mareos recurrentes que sufría por aquella época, datados y descritos en el registro médico por su galeno³⁰. Pero el efecto, como hemos visto, fue poner fin al ballet como empresa aficionada e impulsar el espectáculo como forma profesional introducida en el mercado, estableciendo así las condiciones para el espectáculo «difuso» en lugar del espectáculo «concentrado». En parte, por supuesto, se debió a que Luis, ahora inclinado a la conquista militar, ya no estaba dispuesto a pagarlo de los presupuestos personales o estatales. En parte, como he indicado arriba, se debió a que su músico favorito, Jean-Baptiste Lully (también bailarín) había convencido por fin al rey de que era viable una forma francesa de ópera y lo persuadió para que le diese el control sobre la nueva Academia confiada a su presentación. Sobre todo, quizá, se debió a que Luis se estaba preparando para la gran serie de desastrosas guerras que con el tiempo destruyeron las reformas y logros de la década de 1660³¹.

Apostolidès considera el período posterior de Versalles como un proceso de petrificación gradual, en el que la vida pasó lentamente del cuerpo de Luis a una máquina muerta³². Es como si el legado del propio Apolo se dividiese en dos: por una parte, el mecenas de las artes, que presidía la danza de las Musas, y por la otra, el centro celestial cuyos movimientos eran enteramente predecibles, sin desviarse jamás ni detenerse un solo instante, y alrededor del cual giraban sus cortesanos siguiendo las sendas prescritas³³. La danza, por el contrario, iba a disfrutar de su propia historia, vinculada en forma de ballet a las cortes y a la nobleza hasta el siglo xx, cuando por fin llegó la reforma: interna, de la mano de Diaghilev y sus colaboradores, y externa, de la mano de la danza contracultural moderna de Isadora Duncan y sus sucesores. El ballet, la estética del cuerpo, se mostró capaz de recuperar su energía y originalidad, de convertirse, de nuevo, en un espectáculo ejemplar, aunque con un régimen corporal nuevo y reformado. El Estado monárquico absoluto, por el contrario, el cuerpo político que le dio vida, desapareció finalmente. Siguiendo a Foucault, podemos decir, más prudentemente, que el cuerpo de la hormiga experimentó una mutación que lo convirtió en la burocrática multitud de hormigas de la sociedad moderna. No cabe duda de que al final el saltamontes bailarín seguirá teniendo que pagar por su placer corporal.

³⁰ *Journal de la Santé*.

³¹ Véase Perry ANDERSON, *Lineages of the Absolutist State*, Londres, 1984 [ed. cast.: *El Estado absolutista*, Madrid, Siglo XXI, 1982].

³² J. M. Apostolidès, *op. cit.*

³³ Sobre el programa mitológico de Luis XIV, véase Jean-Pierre NÉRADAU, *L'Olympe du Roi-Soleil*, París, 1986; y, más en general, Peter N. SKRINE, *The Baroque*, Londres, 1978.