

PROPOSICIONES EN TORNO A LA HISTORIA DE LA DANZA

CARLOS PEREZ SOTO

Compañera, compañero: este texto es gratis.

No aceptes pagar por él si no estás seguro de que con eso beneficiarás alguna causa progresista.

Para imprimir y distribuir más de 20 ejemplares, te rogamos escribir a cperez3000@gmail.com

Edición y diagramación: Yovely Díaz Cea

Editada de acuerdo a las convenciones de lectura fácil disponible en: www.lecturafacil.net



Publicado bajo licencia Creative Commons (CC BY-NC-ND): este texto puede ser copiado y distribuido libremente siempre que se mencione la fuente; no puede ser alterado, ni usado con fines comerciales

Carlos Pérez Soto



Proposiciones en torno a la historia de la danza

INDICE

Agradecimientos	8
Prólogo	13
I. Sobre Historia de la Danza	14
1. La danza	14
2. La danza como arte	22
<i>a. La estética de lo bello</i>	23
<i>b. La estética de la expresión</i>	24
<i>c. La estética del señalamiento</i>	25
<i>d. La aplicación de las categorías estéticas en Danza</i>	26
3. La danza como práctica social	29
4. Las historias de la danza	34
5. La danza y el baile en la sociedad Europea	37
6. La constitución de un arte	52
<i>a. Mascaradas y Ballet profesional</i>	53
<i>b. Ballet à entrée y Ballet d'action</i>	59
<i>c. Ballet Ilustrado y Ballet Romántico</i>	63
7. El estilo y la corporalidad académica	66
8. Espacios para la danza	75
9. Ballet Académico y Danza Moderna	89
<i>a. Cuestiones historiográficas</i>	89
<i>b. Rasgo y diferencias de Estilo</i>	89
<i>c. Al interior del estilo moderno</i>	93
<i>d. Lo moderno y lo académico: una base común</i>	98
	105
	111

10. Las vanguardias en la danza del siglo XX	
a. <i>Cuestiones historiográficas</i>	
b. <i>Modernismo y Vanguardia</i>	112
c. <i>Vanguardia Política y Vanguardía Abstracta</i>	112
11. Academicismo, modernismo, vanguardismo	113
12. Las múltiples formas de la danza actual	116
	118
II. Sobre la Condición Social de la Danza	124
1. La danza como Lenguaje	130
a. <i>El Lenguaje</i>	140
b. <i>La danza</i>	145
c. <i>El lenguaje como danza</i>	
d. <i>Performatividad e historicidad</i>	152
2. Danza y post fordismo	152
a. <i>El trabajo taylorista</i>	152
b. <i>El sistema fordista</i>	158
c. <i>El sistema post fordista</i>	163
d. <i>Nueva estratificación social, nuevos modos de disciplinamiento</i>	166
e. <i>Un espacio nuevo para la danza</i>	169
3. Danza y subjetividad contemporánea	169
a. <i>Sujeto clásico y sujeto operativo</i>	174
b. <i>"Exponerse" y desnudarse en Danza</i>	178
c. <i>La danza y la lucha por la autonomía</i>	180
4. Danza y Política	183
a. <i>Un nuevo mundo para el arte</i>	190
b. <i>Lo político en el arte</i>	190
c. <i>Arte para un nuevo mundo</i>	196
	205

Bibliografía	210
1. Obras de referencia general	210
2. Compilaciones de textos pregrado (readers)	215
3. Estética y Filosofía en la Danza	218
4. Historia de la danza	221
5. Textos por Estilos	221
6. Estudios sobre polémicas especiales	222
7. Materiales Visuales	222
	223
	226
	231
	235

**para mi hijo Pablo Salvador
para mi hijo Simón Emilio
para mi hijo Ignacio Mijael**

Agradecimientos

Este libro ha sido posible, en primer lugar, gracias a la extraordinaria amabilidad, apoyo, y a las muchas cosas que he aprendido del notable maestro don Patricio Bunster, cuyo modernismo nerudiano ha marcado tan profundamente a la danza chilena, y me ha llenado de reflexiones en torno al sentido político del arte. Aunque sea un repetido cliché, es necesario decir aquí que muchas de las virtudes que este texto que pueda contener se deben a su influencia, y que muchas veces siento que los notorios desacuerdos que aquí expreso respecto de sus ideas quizás deberían contarse entre los defectos.

El enorme saber, los énfasis y los entusiasmos de Susana Tambutti han sido para mí valiosos puntos de partida, llenos de interrogantes y posibilidades, plenos de sugerencias y líneas de trabajo por desarrollar. Las pocas y breves veces que he podido escucharla son el origen de muchas de las ideas que definiendo aquí, claro está, como se suele decir, bajo mi completa responsabilidad.

Muchas personas en el gremio de la danza en Chile han tenido la amabilidad de compartir conmigo sus ideas y experiencias, o también la paciencia de resistir mis preguntas, y compartir conmigo sus dudas. Claudia Vicuña, Nelson Avilés, Elizabeth Rodríguez, Manuela Bunster, Alejandro Cáceres, Paulina Mellado, Marcela San Pedro, María José Cifuentes, a quienes agradezco en particular. Muchas coreógrafas y bailarinas que han tenido la amabilidad de invitarme a ver sus trabajos y compartir impresiones. Adeline Maxwell, Daniela Marini, Constanza Cordovéz, Paulina Vielma, Tamara González, Andrea Torres. De todas ellas he aprendido danza, humanidad y entusiasmo.

He tratado de conversar con muchísimas personas relacionadas con el gremio, coreógrafas, bailarinas, estudiantes. Muchas veces he podido aprender de diálogos enriquecedores y amables, muchas más veces, sin embargo, he tenido que aprender a partir de la reticencia, la indiferencia e incluso de la abierta desconfianza. La ideología de lo juvenil, el machismo asumido desde la mujer, los intereses corporativos, los clichés de la grosería pequeño burguesa, me han mostrado en sus garras, muchas veces, las múltiples oscuridades de un oficio engañosamente transparente. Tengo que agradecer, sin ironía alguna, lo que esos desencuentros me han enseñado. Sin ellos nunca podría haber formado una imagen compleja de la intensa humanidad de este arte, que es para mí una fuente constante de sorpresas y preguntas.

Agradezco en especial a Jennifer McColl, Simón Pérez Wilson, Loreto Calderón y María José Cifuentes, que revisaron la edición del texto e hicieron los dibujos y esquemas. Sus sugerencias siempre han sido valiosas y las he integrado siempre al texto. Una particular y rica enseñanza han significado para mí las muchas conversaciones con ellos, cuyo infatigable espíritu crítico me ha salvado de una tendencia maligna a la condescendencia que, ciertamente, resulta profundamente nociva a la hora de pensar con seriedad un ámbito de experiencias que está lleno de guiños hacia el espectador.

Durante mucho tiempo pensé que todas estas conversaciones no habrían llegado a convertirse justamente en un libro si no hubiese sido por Catalinalaluna y la suave ironía con que su sonrisa me hacía verme como soy, sin mucho más que la vanidad de las letras. Durante ese hermoso tiempo fui feliz sabiendo y sintiendo que era ese, y no otro, el motivo real que me había llevado a escribirlo.

Prólogo

Este libro no es una Historia de la Danza. Tal como indica su título, se trata de una serie de recuentos, afirmaciones e hipótesis en torno a la danza como arte y como práctica social. Su hilo central es un conjunto de criterios para ordenar su historia, tal como ha ocurrido sobre todo en la sociedad europea, y en la extensión de la cultura europea a través del mundo.

Me importa la danza como arte y como fenómeno social, sin privilegiar ninguno de estos dos ámbitos, relacionándolos constantemente. El primero, sin embargo, está mejor representado en páginas y en el tratamiento de detalle debido a que me ha importado mucho la formulación de criterios históricos y estilísticos, que faltan de manera muy notoria en la literatura sobre danza en general y, sobre todo, en lo poco que se puede encontrar en castellano. Como se podrá observar claramente en su lectura, ocurre también que mientras en el plano histórico he podido formular criterios claros y relativamente estables, en el plano de las múltiples significaciones sociales de las diversas formas de ejercer la danza, en cambio, sigo lleno de dudas, que iré consignando a lo largo del texto, y las formulaciones que hago son mucho más tentativas e hipotéticas.

El sentido general que he tratado de dar al texto es el de indagar en torno a los significados políticos del arte y la práctica social de la danza, y de lo que esos significados puedan enseñarnos acerca de las nuevas formas de dominación en las sociedades altamente tecnológicas. Debido a este motivo profundo no sólo estaré constantemente refiriendo la práctica de la danza como arte a sus bases sociales sino que tendré que extenderme frecuentemente a campos conexos como los problemas de la corporalidad, el género, de las diferencias étnicas o culturales, o incluso cuestiones más alejadas como las prácticas corporales en el ámbito del trabajo, o las formas de la subjetividad moderna.

De una serie de criterios estilísticos pasaré a una serie correspondiente de criterios historiográficos, desde estas consideraciones históricas a su vez pasaré a un conjunto de pronunciamientos de tipo antropológico y sociológico, para concluir una y otra vez, en distintos niveles, en cuestiones de tipo político. Desde luego estas son muchas perspectivas a la vez, y los implicados, coreógrafos, bailarines, espectadores, gente común que baila en contextos comunes, resultan considerados desde esas perspectivas tanto con sentidas luces como con ominosas sombras, tal como es al fin y al cabo, la complejidad de toda experiencia social contemporánea.

Tengo la sensación sin embargo de que, a pesar de esta advertencia previa, fácilmente podría ocurrir que este libro termine por no gustarle a ninguno de los muchos actores involucrados. Y es bueno avanzar dos asuntos que puedan contribuir a que lean con algo más de paciencia. El primero es el de las marcadas diferencias acerca de lo que es la danza que se encuentran entre los profesionales del gremio. El segundo es la igualmente sorprendente agresividad con que cada uno suele defender sus posturas.

Por un lado, como desarrollaré luego, es posible reconocer al menos tres ideas muy diferentes acerca de qué puede ser la danza: el estilo académico, el moderno, las múltiples vanguardias. Tres ideas que se asocian estrechamente a tres ideas sobre qué es el arte y, en ello, acerca de qué puede considerarse como “bello”. Esta triple diferencia se extiende luego de manera sistemática a todos los aspectos de su práctica artística: el significado de la corporalidad, las maneras aceptables de generar movimientos, las características que hacen que el movimiento sea considerado adecuado a su fin artístico, las ideas sobre el valor de las técnicas de ejecución, de composición, de entrenamiento, las ideas sobre las funciones que son esperables del público, del coreógrafo, de los ejecutantes. A pesar de que de hecho estos estilos evolucionan tendiendo unos a otros de diversas maneras, los que se educan en cada uno de ellos suelen vivirlos de manera total, con una convicción que no trepida en la exclusión y en la descalificación de los otros. La expresión “eso no es danza” se escucha en este gremio con una frecuencia insólita, sin paralelo alguno en la plástica o la literatura.

En el mejor de los casos esta intolerancia general se expresa en una curiosa tendencia a traducir unos estilos a otros, es decir, a considerar aceptable la práctica de un estilo distinto sólo en la medida en que se aproxima o recoge elementos del propio. De esta manera los historiadores de mentalidad académica sólo consignan en sus textos las obras modernas, o incluso vanguardistas, cuya corporalidad es de tipo académico, haciendo alarde de “comprensión” hacia las “novedades” en la composición o puesta en escena. O los críticos de mentalidad modernista celebrarán las obras académicas cada vez que, justamente, logren salir en alguna medida del estilo que le es propio. Si agregamos a esto la absoluta falta de un ambiente crítico dialogante, e incluso, en este país, de un público culto, conocedor de muchas obras y variados estilos, el panorama de las discusiones habituales en el gremio puede ser desolador.

Mi opinión es que estas pobreza del desarrollo cultural se ven agravadas

por las características propias de toda tarea crítica en Chile. Debido a este oscuro rasgo de estos oscuros tiempos de la patria que nos toca vivir, en que la mentalidad totalitaria abunda y se disimula apenas tras el barniz democrático, tengo que explicitar algunas cosas que de otra manera deberían ser obvias. La mayor parte de las cosas que propongo en este libro, de manera afirmativa y con sentimiento de certeza, son opiniones e hipótesis. Si bien están fundadas en hechos, la estimación de esos hechos y de sus relaciones también debe considerarse materia de opinión e hipótesis. Yo estoy ampliamente convencido de la mayoría de ellas, en la misma medida en que estoy ampliamente convencido de que pueden ser discutidas o rechazadas. Fomentar la tolerancia y el diálogo no consiste en abstenerse de opinar, o en presentar cada cosa encubierta en una retórica dubitativa que finja una falsa modestia o una actitud dispuesta a aceptarlo todo. Más bien lo que hay que hacer es opinar activamente, comprometerse con las opiniones que uno tiene, y acostumbrarse a escuchar las otras para ver qué tienen también de bueno o de rechazable. Siempre hay que tener presente que uno podría estar equivocado. Esta sospecha básica, elemental, sin embargo, no debe inhibir en absoluto la fuerza con que se esgrimen las convicciones en un discurso racional, en que todos pueden tener parte de la verdad, y en que todos tienen derecho a defender la pasión de creer tenerla.

Como no tengo ningún compromiso particular con ninguno de los tres estilos que describiré, tengo el privilegio de poder mirar cada proceso, cada época, cada autor, desde una perspectiva triple. Esto hace que, a pesar de las agudas críticas, o los adjetivos a veces un poco bruscos, pueda reconocer siempre como danza, y como experiencias social y estéticamente válidas, a todas las presentaciones que se hacen bajo ese nombre. Dentro o fuera de lo que se considera “culto”, o incluso “artístico”, por unos y por otros. En particular me permite valorar plenamente como parte de la experiencia social de la danza tanto a las formas “altas”, que se presumen “artísticas”, como a las múltiples formas de artesanía de la danza que se pueden encontrar en el baile común, o en el baile creado con fines mercantiles.

La primera parte, “Sobre Historia de la Danza”, la he escrito de manera continua y sistemática y corresponde, en general, a los criterios y períodos que describo en el curso de Historia de la Danza que dicto regularmente en la Universidad ARCIS. La segunda parte, “Sobre la condición social de la Danza”, mucho más polémica y tentativa, está organizada en forma de textos breves,

independientes, sobre tópicos diversos, en general sobre cuestiones sociológicas y políticas.

I. Sobre Historia de la Danza

1. La danza

Nunca se puede definir un concepto. Afortunadamente. En eso consiste la riqueza y la complejidad del lenguaje. Nos comunicamos, nos entendemos, habitualmente sin definiciones. La idea de una definición es que se podría establecer una equivalencia completa, exhaustiva, entre una palabra y un conjunto finito, en lo posible breve, de enunciados. Algo así como “danza =...”, y en lugar de los puntos suspensivos unas cuantas frases que satisfagan la ambiciosa expectativa que abre el signo igual. Algo así como “entender exactamente” qué es danza y qué no.

No sólo no es posible definir en este sentido un concepto complejo como “danza” (para no decir cosas como “arte”, “vida” o “belleza”) sino que ni siquiera cuestiones aparentemente simples como “mesa”, “mano” o “árbol”. Las mesetas, las lapiceras y los arbustos enredan inmediatamente el asunto, a penas empezamos a pensarlo, sin contar con eventualidades mayores como “mesa de diálogo”, “échame una mano” o “arboladura”.

Es por esto que es más prudente, a pesar del nombre elegante, tratar de determinar en general más bien el campo semántico del término “danza” que su definición. Es más útil establecer cómo usamos habitualmente esta palabra, con qué otras nociones o actividades está relacionada de maneras más cercanas o lejanas, o incluso establecer a propósito ciertos criterios que limiten su uso. Ni las definiciones, que son imposibles, ni estos campos semánticos como tales son, en realidad, lo importante. Lo importante es entenderse, saber aproximadamente de qué estamos hablando, e irlo precisando por el camino de acuerdo a las necesidades del diálogo. La exactitud es un mito y un intento ilusorio, sobre todo cuando se trata del lenguaje. Como ideal invariablemente se transforma en una traba para lo verdaderamente importante, que es pensar.

Aún así, aceptando que se trata de empezar por conceptos relativamente vagos y generales, cuando se trata habitualmente de especificar qué es la danza la primera tentación es intentar caracterizarla de manera externa. Por su función, por su origen, por los contextos y usos que la rodean. Las preguntas iniciales que se suelen hacer en este tipo de enfoques son: ¿por qué los seres humanos bailan?, ¿para qué lo hacen? Y las respuestas son tan variadas como los teóricos que las han propuesto. En el gremio son muy populares las teorías naturalistas

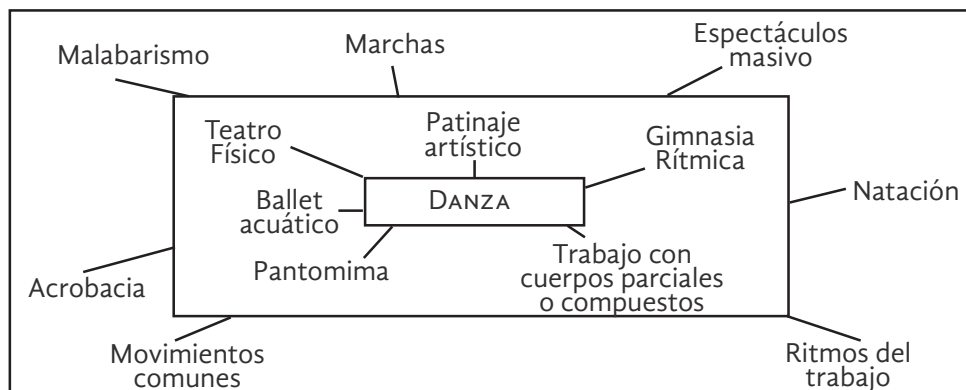
(se baila para liberar “energías”, se baila como forma primaria de comunicación, se baila por un impulso innato) y las teorías de tipo antropológico (la danza tendría funciones rituales, expresivas, o se daría en contextos de sociabilidad o espectáculo).

El problema general de estos intentos, a los que se puede llamar “idea externa de la danza”, es que no nos dicen la clase de cosas que ocurren en ella misma, en la danza, cuando ocurre. No nos dicen cómo reconocer si una actividad humana (como las marchas o la gimnasia) puede ser designada o no con ese nombre.

Para formular una “idea interna” es necesario especificar desde la danza misma qué clase de actividad es, y su campo semántico, es decir, qué otras prácticas humanas se le aproximan, y qué criterios se pueden formular, sin pretender en absoluto que sean criterios fijos o exactos, para establecer sus límites.

Propongo considerar a la danza como un espacio que está en medio de una serie de actividades humanas más o menos próximas que, muchas veces, pueden superponerse a ella. Las más mediatas podrían ser cosas como las marchas, los ritmos tayloristas del trabajo industrial, la natación, los espectáculos masivos con que se inauguran las Olimpiadas o los campeonatos de fútbol, el malabarismo y la acrobacia. La cercanía de estas prácticas al campo de la danza se puede observar en la frecuencia con que son usadas en ella o, al revés, en la frecuencia con que la danza aparece en su ejercicio, o también por lo fácil que es convertirlos en motivos de coreografías. Se pueden ver los ritmos del trabajo convertidos en danza en “Bailarina en la Oscuridad”¹ en el cine. O se puede constatar como destacados coreógrafos son encargados para montar espectáculos masivos (por ejemplo Rudolf Laban, en las Olimpiadas de Alemania 1936), o se puede observar cómo la acrobacia o el malabarismo son ocasionalmente usados como elementos de interpretación en obras de danza.

1 Bailarina en la Oscuridad, (Dancer in the dark), dirigida por Lars von Trier, Suecia, 2000, con la actuación de Björk



Más próxima que las de ese ámbito, sin embargo, habría que considerar a prácticas como la pantomima, la gimnasia rítmica, el patinaje sobre hielo, los espectáculos visuales montados sobre cuerpos humanos parciales o compuestos (como en Momix, o en los trabajos con luces, sombras u objetos de Alvin Nikolais), y la amplia gama de lo que el arte teatral llama hoy “teatro físico”. En este círculo más interno frecuentemente es difícil establecer claramente la frontera entre lo que llamaríamos danza o aquello a lo que preferiríamos llamar de otras formas. ¿Deberían considerarse parte del arte de la danza las coreografías del patinaje artístico, o las presentaciones de técnica de suelo en la gimnasia olímpica? Notemos que en el primer caso se da incluso, de manera explícita, una finalidad artística. En el cine musical clásico de Hollywood se puede encontrar la película “Escuela de Sirenas”² que gira en torno a coreografías que se interpretan en una piscina, nadando, sumergiéndose y emergiendo del agua al ritmo de la música y en ordenamientos grupales que recuerdan directamente los del ballet. ¿Es este “ballet acuático” danza?³

2 Escuela de Sirenas, (Bathing Beauty), dirigida por George Sidney, USA, 1944, con la actuación de Ester Williams.

3 Desde luego en esta discusión estamos dejando fuera los usos más metafóricos de la palabra danza, que llevan a algunos a afirmar que el viento y las olas del mar danzan, que los planetas danzan y, porqué no, que “todo es danza”. Estas afirmaciones, frecuentemente emocionantes y entusiasmadas, tienen el problema de la vaguedad, de lo dicho de manera puramente genérica, y no son muy útiles para pensar el asunto de manera específica. Quizás para evitarlas, al menos en este contexto, deberíamos hacer una opción general, aunque a los más emotivos pueda no gustarles: queremos hablar de asuntos directamente humanos.

Desde luego todo este problema es meramente teórico. En el momento de la creación, o de la práctica efectiva, poco importa cómo se llame algo. En ese momento lo más importante es que algo ocurra y, sobre todo, que no sea un asunto de nombres más o menos el si ocurrirá o no. Pero la teoría también tiene su momento. Éste.

Propongo que un conjunto de criterios que permitirían acotar qué es lo que se encuentra en ese espacio central que es la danza podría ser el siguiente:

- a. se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos⁴;
- b. la materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o la de la música el sonido. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquello a lo que refiere o lo que narra;
- c. hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea ésta una relación explícita o no. Coincidan dos de estos términos, o incluso los tres, o no.

Cada una de estas tres condiciones es importante para establecer cuando algo es o no danza. Como ya he indicado, la primera permite descartar (para los efectos de la teoría) las ideas vagas y meramente poéticas del tipo “todo es danza” o “las aves danzan”. Pero es importante también porque establece un borde fluctuante, fluido, que permite considerar legítimamente como danza experiencias como las de Candoco, o los espectáculos visuales de Nikolais, que enriquecen el campo del arte y plantean desafíos prácticos y conceptuales profundos a su corriente principal.

La segunda condición es de un orden puramente estético. Lo propio de la danza es el movimiento como tal, con sus características de flujo, energía,

Ni los árboles, ni los delfines danzan, menos aún las galaxias o los electrones.

4 Hay dos maneras en que se puede hablar de “cuerpos parciales”. Una es la parcialidad literal del cuerpo de quien padece una amputación, o una característica que lo discapacita. Es el caso de la compañía de danza inglesa Candoco, creada por Celeste Dendeker, que hace arte integrando discapacitados a la tarea propiamente artística, sin una finalidad terapéutica particular. El otro, enteramente distinto, es el uso parcial del cuerpo para hacerlo visible a través de elementos o sombras, como ocurre frecuentemente en Momix de Moses Pendleton. Al revés, se puede hablar de cuerpos compuestos cuando la unidad de movimiento, el objeto que ejerce la coreografía, son dos o más cuerpos ligados de manera permanente, como ocurre con frecuencia en las coreografías de Pilobolus, y como fue ejercitado ya por las “máquinas vivientes” de Nikolai Föregger en 1928.

espacio y tiempo. El asunto mismo en la danza no es el tema, el mensaje, el valor expresivo, la relación con la música, con el vestuario o el relato, ni siquiera el dominio del espacio escénico o de una técnica corporal específica. Se trata del movimiento, de sus valores específicos, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano. Una vez que se fija esto como centro resulta obvio que no se puede separar completamente de los otros elementos (como el relato, la música o la escena), pero queda claro a la vez qué es lo que se debe evaluar como propio y qué como complemento. Y debe quedar claro también que un método de análisis del movimiento es absolutamente necesario para tal evaluación, cualquiera sea la orientación que quiera darse a los contenidos, es decir, si se valora más la energía o el flujo, o el espacio, etc. El único método general de análisis del movimiento es el de Rudolf Laban, para poder operar con él de manera útil, sin embargo, son preferibles sus versiones reducidas y sistematizadas, como el modelo Coreométrico elaborado por Irmgard Bartenieff, o el método Esfuerzo – Forma, elaborado por Laban y Warren Lamb en 1947 ⁵.

La tercera condición es algo más compleja. De lo que se trata es de considerar a las obras de danza como una creación y una ejecución triple, como una experiencia que debe darse, y ser considerada, en tres términos. Por un lado la experiencia puramente conceptual de un coreógrafo. La danza es en esencia un concepto, una idea que debe efectivizarse, una idea que sólo es verdadera cuando se da de manera efectiva como movimiento. En los términos rituales de la lingüística moderna se puede decir: es, antes que nada, un significado para el que se imaginan significantes que son movimientos. Por razones conceptuales esto último es muy importante. Los movimientos son significantes, son portadores de significados, pero no significan nada en sí mismos⁶. Y también, estos significantes son ideas, no movimientos en sí mismos. Están en la actividad mental del coreógrafo antes que en el soporte, que es el cuerpo del intérprete, aunque el coreógrafo no pueda, o crea que no puede, expresarlos con palabras. Quizás para aproximarse

5 En rigor hay otros dos modelos de análisis, mucho menos conocidos. El de los ingleses Joan y Rudolf Banesh, creado en 1949, y el de los israelíes Noa Eshkol y Abraham Waschmann, creado entre 1951 y 1956. Sobre estos sistemas, que están estrechamente relacionados con el problema de la notación de danza, se pueden consultar: *Dance Notation*, de Ann Hutchinson Guest, *Dance Book*, Londres, 1984; y *The Anthropology of Dance*, de Anya Peterson Royce, *Dance Book*, Londres 2002.

6 En la segunda parte de este libro argumentaré en detalle sobre esta idea. Por ahora es suficiente con adelantar que de lo que se trata es de formular una idea NO naturalista del movimiento humano.

a este punto sea útil recordar que la Novena Sinfonía estaba completamente en la mente de Beethoven, mientras él era completamente sordo, de allí pasó a los signos en el pentagrama que, obviamente, no suenan, y sólo entonces pudo pasar a los miembros de la orquesta, que usaron instrumentos para ponerla en su soporte propio, que es el sonido. Esta maravilla de explicitación, que es muy difícil en danza (¿quizás un coreógrafo ciego?) contiene plenamente la idea relevante: la danza requiere en primer lugar y como origen una experiencia conceptual, sea explicitable o no, sea racional o no.

Esta experiencia conceptual es la que se hace efectiva en el intérprete, cuyo cuerpo opera como soporte de un concepto. Es obvio, sin embargo, que el intérprete también pone sus propios conceptos en el resultado. Una obra de danza es siempre una co-creación, a la que en su realidad efectiva habrá que agregar luego la participación del espectador. Es en el intérprete donde el espacio de la representación (o recreación) es más importante. Por un lado el espacio de movimientos, los suyos, en el que la energía, el flujo y el tiempo, se modulan. Por otro lado el espacio de desplazamientos en que el cuerpo se mueve, en el espacio que lo rodea, en los flujos e intercambios de energía en que participa ⁷. Se puede hablar quizás de un espacio y tiempo interno, inmediato, y un espacio y tiempo externo, mediato, en los que el bailarín tiene que ejercer el concepto del movimiento relacionándolos de manera permanente.

Pero aún, en rigor, no hay danza de manera efectiva hasta que el acto creativo no se completa en el espectador, que en su experiencia receptiva se conmueve (en el sentido literal del término) y reconstruye, en él mismo, la experiencia kinésica a la que asiste. El espectador es un creador, no puede evitar serlo. La obra le pertenece de un modo distinto pero inseparable a como pertenece al coreógrafo y al intérprete. Hace ya mucho tiempo que las teorías de la comunicación abandonaron la idea de un receptor pasivo, que se limita a captar sin procesar. En el caso del espectador de danza hay que abandonar también la idea de que el espectador sólo capta la forma o la idea del movimiento, es decir, la idea de que su experiencia es meramente intelectual (entiende o descifra). Es necesario aceptar que su experiencia propiamente dancística es la de una “con

7 Notar que la idea de “movimiento” es más amplia que la de “desplazamiento”. El reposo es un estado de movimiento, y puede haber en él más o menos energía, puede haber tensiones e incluso flujo. El cuerpo puede mover cada una de sus partes sin desplazarse como conjunto. De manera aún más amplia es posible interpretar estados de “movimiento interno” a través de miradas o los ritmos de la respiración.

moción”, es decir, la experiencia de una reconstrucción en él del movimiento mismo que mira. Aunque no lo veamos desplazarse debemos aceptar que el espectador que efectivamente asiste a la danza se mueve, así como el que asiste a un concierto escucha y hace en él una experiencia sonora, o el que mira un cuadro participa activamente en una experiencia visual.

Esta consideración triple, coreógrafo, intérprete, público, es importante porque implica que no se puede dar cuenta de manera completa de una obra de danza sin contemplar una consideración de cada uno de estos términos. Nuevamente una analogía con la música puede ser útil. El Bach que en 1750 era considerado anticuado y artificioso, con sus orquestaciones para veinte instrumentos y treinta cantantes, se convirtió en un romántico en 1840, para Mendelsson, que presentó su *Pasión según San Mateo* (1741) con una orquesta de ciento cincuenta músicos y un coro de doscientos integrantes, y es también hoy, en el siglo XXI, considerado por algunos como una cumbre de la música espiritual que sólo puede ser presentado con rigor en conciertos de cámara, mínimos, íntimos, casi religiosos. Puede haber muchos *Lago de los Cisnes*⁸. La pretensión de que las obras de arte son por sí mismas, y están acabadas en sí, es simplemente una ilusión. Cada obra es histórica porque el acto creativo siempre es una co-creación, y porque esa creación múltiple se da una y otra vez en contextos que son históricos. También se puede decir así: ningún texto es un texto por sí mismo, siempre es el texto que es en virtud de las relaciones que mantiene con los muchos otros textos que lo rodean y que, a través de esas relaciones, lo constituyen.

Cuerpos humanos en movimiento, que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos, eso es la danza. Y así debe ser considerada cuando se cuenta su historia de manera interna, por mucho que sus funciones sociales, o sus temáticas, vestuarios, puestas en escena o músicas incidentales la acompañen y sean para ella, en diversos grados, inseparables.

Es importante notar que, si establecemos su concepto de esta manera, no hay razones netas y claras para dejar fuera de la danza al patinaje artístico o al Teatro Negro de Praga, o a los muchos modos de lo que se suele llamar Performance. Creo que esta ambigüedad es saludable y, como he escrito más

8 El *Lago de los Cisnes* (*Le Lac des Cygnes*), ballet en cuatro actos coreografiado originalmente por Marius Petipa y Lev Ivanov, con música de Peter I. Tchaikovsky, se presentó por primera vez en el Teatro María de San Petesburgo el 15 de Enero de 1895. En esa presentación Pierina Legnani hizo el papel de Odette/Odile.

arriba, puede ser un buen desafío para lo que queramos considerar como su corriente principal.

Es importante también, por otro lado, el que el equilibrio que he establecido aquí entre coreógrafos, intérpretes y públicos no es reconocido generalmente, por muchas razones. Veremos que cada gran tradición en danza se caracteriza, entre muchas otras cosas, justamente por privilegiar a alguno de estos actores y ponerlo como centro del acto creativo de maneras más o menos excluyentes.

Notemos, por último, que en este concepto interno de lo que es danza caben perfectamente al menos dos prácticas sociales que, por otras razones, es necesario distinguir: la danza que se ejerce como arte y el baile común, que cumple socialmente otras funciones⁹.

En el caso de la danza como arte lo relevante es que la experiencia estética propiamente dancística deriva de estas connotaciones internas (el movimiento, la co-creación) y no de la temática, la música o la puesta en escena o, al menos, deriva del modo en que esa temática o puesta en escena o música se expresa o influye en el movimiento.

En el caso del baile y sus muchas funciones sociales la consideración interna debería proceder del mismo modo, y sólo desde allí prolongarse a sus significaciones sociológicas o antropológicas.

2. La danza como arte

Para poder considerar a la danza como arte lo primero que hay que constatar es que los teóricos no están de acuerdo en absoluto (ni nunca lo han estado) acerca de bajo qué condiciones algo puede ser llamado obra de arte¹⁰.

9 En todos los idiomas derivados del latín hay al menos dos palabras para referirse a la danza. En castellano son “danza” y “baile”. Los usos específicos y las diferencias entre estos términos son, actualmente, vagos y los diccionarios y las enciclopedias oscilan en atribuir cada connotación a uno o a otro. La mayoría los considera simplemente como sinónimos. Esto no es muy bueno ni muy útil para la teoría. Aquí, en este libro, voy a usar siempre la palabra “danza” como más general, como la que abarca todo el campo. Y la palabra “baile” para las danzas que cumplen funciones sociales distintas del arte: el espectáculo, el baile común, el baile folklórico. De manera específica voy a usar la palabra “danza”, en una segunda acepción, para referirme a sus expresiones artísticas.

10 Sobre las teorías del arte se puede ver: Valeriano Bozal, ed.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías del arte contemporáneas*, 2 tomos, Visor, Madrid, 1996. Es extraordinariamente útil también el *Diccionario Akal de Estética*, editado por Etienne Souriau (1990), Akal, Madrid, 1998. Sobre estética de la danza los dos textos más importantes son: Francis

No sólo hay tres conceptos muy distintos sobre este asunto, que detallaré enseguida, sino que sus respectivos defensores suelen plantearlos de maneras totalizantes y excluyentes, negando a los otros, o reinterpretando sistemáticamente todas las otras proposiciones en términos de sus propios códigos y criterios. Esto no sólo hace que sean tres modos inconmensurables de entender las obras sino que, en términos prácticos, produce una selva de confusiones y descalificaciones cruzadas que es bastante difícil transitar. Agreguemos a esto la tendencia creciente de los teóricos del arte a hablar de maneras crípticas y sofisticadas y podremos hacernos un panorama de la abstrusa mezcla de siutiquerías y vanidades que suelen ser los escritos y discusiones en este campo.

El gremio de la danza, que tiene una vocación más práctica y una disposición más abierta en cuestiones intelectuales, se ha mantenido alejado de las sofisticaciones comunes entre los teóricos del cine, las artes visuales o la literatura. Desgraciadamente, sin embargo, en sus propias tradiciones hay poderosas razones para que el problema de qué es una obra de arte sea difícil de discutir. Como veremos, las tres tradiciones principales de la danza del siglo XX se distinguen también porque participan de tres ideas distintas acerca de qué es el arte, y también en este caso, por razones puramente internas, las defensas de cada postura suelen ser con frecuencia totalizantes y excluyentes.

Estableceré primero qué conceptos sobre qué es una obra de arte se pueden distinguir, y qué problemas y discusiones internas se pueden reconocer en cada uno. Asociaré, en segundo lugar, estas ideas sobre el arte a una consideración preliminar sobre las tradiciones principales en el arte de la danza. Haré un comentario luego sobre las diversas confusiones que se presentan cuando concurren a una misma obra coreógrafos, intérpretes y públicos que profesan ideas distintas. Espero, sin mucha esperanza, que este juego de distinciones conceptuales ayude en algo a fomentar la tolerancia entre concepciones distintas acerca de lo que es la danza.

a. La Estética de lo Bello

Para algunos lo que hace que una obra humana pueda ser considerada

Sparshott: *A measured pace, towards a philosophical understanding of the arts of dance*, (1995), University of Toronto Press, 1995, y Graham McFee: *Understanding Dance* (1992), Routledge, London, 1994.

como arte es la belleza. Notemos de manera preliminar que, sea lo que sea lo bello, reconocemos muchas cosas como bellas sin que, en principio, sean obras humanas. El atardecer es bello, o el arco iris, sin que sean por esto obras de arte. De tal manera que una condición para que algo sea considerado como arte, que se mantendrá en los otros dos conceptos, es que sea una obra humana. Pero se trata, en este caso, de que sea una obra bella.

El asunto aquí, obviamente, es bajo qué condiciones se puede decir que algo es bello. Para algunos, como Platón, la belleza es una cualidad sustantiva, que está en la obra misma, y que puede ser reconocida de manera objetiva y universal. Para otros, como David Hume, la belleza es un sentimiento, subjetivo, que es producido en el espectador por cualidades que tiene el objeto, pero que depende más bien del espectador que del objeto. Para Kant la belleza es un conjunto de cualidades formales, universales, objetivas, pero que pueden ser captadas de manera espontáneamente libre por un sujeto racional. Todos asocian la experiencia de lo bello al placer, pero difieren a su vez enormemente en qué características le atribuyen a este placer.

En general las discusiones internas de esta “estética de lo bello” tienen que ver con si la belleza está más en el objeto o más bien en el acto de captar del sujeto y, de manera correspondiente, si es más objetiva y universal o es más bien subjetiva y sólo puede darse en la experiencia particular. Se discute también si el placer asociado a la experiencia estética es de tipo intelectual o está relacionado con las pasiones, más “altas” o más “bajas” según distintos teóricos. No es lo mismo el placer según el espiritual Platón, o según el muy práctico Hume, que lo que diría en cambio el truculento Freud.

En consonancia con esta relación entre sentimiento estético y placer se suele discutir la relación entre lo bello y lo bueno, o entre la belleza y el saber, y también aquí las opiniones difieren desde la armonía entre la belleza, la verdad y el bien sostenida por Platón hasta la idea de belleza como sublimación, de doble verdad y de ética contra lo inconciente en Freud.

A pesar de esta variedad de posturas, suele ocurrir que los que defienden una estética de lo bello tienden a plantear la belleza como algo universal y objetivo, en consonancia con posturas como las de Platón o Kant y, en cambio, los partidarios de una idea subjetiva de la belleza se agrupan hoy más bien bajo la idea de una estética de la expresión. Esto no tiene porqué ser así en términos puramente teóricos. Es el resultado de la influencia que ha ejercido,

desde fines del siglo XVIII, la idea romántica de belleza. Pero una idea ilustrada e intelectualista y a la vez subjetivista de lo bello es perfectamente posible, por ejemplo en Shaftesbury o Burke.

b. La Estética de la Expresión

Se puede llamar “estética de la expresión” a la idea de que lo que constituye a una obra de arte es el hecho de que exprese la subjetividad humana. En esta idea el arte es esencialmente un modo de comunicación y la obra alcanza su objetivo profundo cuando logra “decir” algo.

Tal como en la estética de lo bello se tiende a poner el énfasis en las cualidades de la obra, acá el eje se desplaza a la relación entre el autor y la obra, al modo en que el autor está presente en ella. Y tal como en la primera se suelen formular modelos o estándares formales de belleza que permitirían el juicio estético adecuado, acá se tiende a relajar los estándares y modelos y a entregar el juicio más bien a la variabilidad de la subjetividad humana.

Las discusiones posibles en una estética de la expresión tienen que ver con qué de la subjetividad es lo expresado. Unos ponen el énfasis en las emociones y en los sentimientos, otros en la comunicación de ideas y conceptos. Unos enfatizan las emociones o conceptos presentes en el objeto, otros ponen el acento en el modo en que el autor siente o piensa. En todo caso se piensa que la obra tiene un contenido que debe ser captado o completado por el espectador. Buena parte de la evaluación de las obras tiene que ver con si han logrado comunicar algo, impactar de alguna manera. Y se discute, de manera correspondiente, en qué consiste tal impacto, o cuáles son los medios que permiten obtenerlo.

Desde luego esta estética tiene un concepto acerca de qué es lo bello que depende, en general, de la idea romántica de conmoción, pero aquí lo bello no se ve como un universal objetivo (o, al menos, es tan universal o no como puedan serlo las emociones humanas), ni menos como una condición para el arte. La estética expresiva admite un arte “feísta”, con la condición de que resulte de algún modo conmovedor. Y esto tuvo el efecto, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, de ampliar enormemente las posibilidades del arte, permitiendo escapar de los cánones y modelos objetivistas de las estéticas clásicas.

c. La Estética del Señalamiento

A lo largo del siglo XX se constituyó, por último, algo que se podría entender como una “estética del señalamiento”, centrada en la idea de que lo que hace que algo sea considerado como arte es en realidad el que sea señalado socialmente como tal. Curiosamente, tratando de desafiar los criterios estéticos de la institución museo, tratando de mostrar que en realidad son criterios arbitrarios, establecidos socialmente, artistas de vanguardia llevaron al museo objetos triviales, incluso “feístas” o absurdos, como urinarios y ruedas de bicicleta, y lo que consiguieron a la larga no fue hacer estallar tal institución sino, exactamente al revés, consolidarla, hacerla aún más dominante, porque ahora todo aquello que quiera pasar por arte debe pasar por sus puertas o, al menos, debe ser reconocido como tal por los críticos que sustentan la selección de obras. Esto hace, por un lado, que objetos como la caja de detergentes “Brillo” de Andy Warhol pase a ser una obra de arte (a pesar del entramado teórico que la declara pomposamente como “fin del arte”), o que el rutinario pocillo diaguita o maya que los habitantes precolombinos usaban para preparar sus tortillas de maíz figure en un museo como “arte precolombino”.

Desde luego esto produce una nueva y extraordinaria ampliación del tipo de objetos y eventos que pueden ser llamados “artísticos” y, al menos en principio, libera también al arte de su conexión necesaria con lo bello, en cualquiera de sus acepciones. Pero quizás la mayor virtud de este concepto es que abre completamente la discusión justamente sobre la pregunta que estoy tratando de responder aquí, la de las condiciones históricas y sociales bajo las cuales algo puede ser reconocido como bello o como arte. Y abre con ello un profundo proceso de cuestionamiento del arte sobre sí mismo, sobre sus medios expresivos, sobre sus conexiones con la belleza o la comunicación, sobre su rol político a favor o en contra de los poderes dominantes, sobre las relaciones entre el creador, el crítico, las obras y los públicos.

El énfasis en esta estética está puesto más en la relación entre la obra y el público que entre la obra y su creador. El gesto de recreación que ejerce el espectador, el gesto de situar o desmarcar obras de sus contextos supuestos tradicionalmente, o de los materiales que se le prescriben como naturales o dados, resultan más relevantes que la función expresiva o comunicativa. Si los partidarios de la estética de la expresión lograron explorar y ampliar los medios expresivos de cada arte, los que practicaron la estética del señalamiento llamaron

en general a problematizarlos y transgredirlos. Si los primeros profundizaron lo propio de cada disciplina artística, estos otros buscaron transgredir los límites entre cada disciplina y las otras.

d. La aplicación de las categorías estéticas en Danza

Es importante intercalar aquí un paréntesis metodológico, que tendré que recordar varias veces en los capítulos siguientes. Tal como existe la tendencia a tratar de definir exactamente los conceptos, es común una cierta ansiedad por aplicar las categorías de manera exacta, como si logran definir algo. Es necesario insistir en que esto nunca es posible, y en que siempre es contraproducente siquiera intentarlo. Categorías como “estética de la expresión” o “pintura renacentista” no se pueden aplicar sin mediación a autores enteros o a períodos enteros y, muchas veces, ni siquiera a obras particulares como un todo. ¿Es Miguel Ángel, el autor del Juicio Final (1538), el mismo autor de la Pietá del Vaticano (1501), un pintor renacentista? ¿Es La Pasión según San Mateo de Bach (1741) orquestada por Mendelsson (1841) una obra barroca? ¿Entiende Picasso sus obras como mensajes, las construye según algún criterio de belleza, está simplemente tratando de cuestionar los modos expresivos de la pintura? Ninguna de estas preguntas se puede responder con un sí o un no rotundo. Quizás justamente lo que hace verdaderamente grandes a artistas como Leonardo, Picasso o Martha Graham, son los muchos matices de sus obras, la cantidad de cosas que exploraron, la infinidad de lecturas que permiten.

Las categorías deben ser usadas más para referir aspectos, tendencias o tensiones que universos cerrados y compactos. Cada vez que se da un ejemplo de alguna debe tenerse en cuenta que no hay casos “ejemplares” y sin mezcla. Nadie debe sorprenderse si en una obra se superponen, o a lo largo de su trayectoria un autor va cambiando de una a otra.

Lo que hace difícil esta prudencia metodológica en danza, sin embargo, es que cada una de estas estéticas está estrechamente relacionada con uno de los tres estilos¹¹ principales de la danza del siglo XX y, desde cada uno de ellos,

11 Voy a usar la palabra “estilo” de dos maneras principales. Su sentido general, y en danza el más importante, designa a una manera global de hacer danza, que implica una idea del arte, de la técnica, de la relación entre la danza y elementos conexos como la puesta en escena, la música o el relato y, por último, ideas definidas sobre lo que es esperable de coreógrafos, intérpretes y públicos. Sólo en sentido particular, y en realidad en un segundo plano, distinguiré estilos de composición, de interpretación e, incluso, de espectadores, los

tienden a ser defendidas de manera excluyente. Sostengo que a lo largo del siglo XX se puede constatar una profunda relación entre el estilo académico y la estética de lo bello, entre el estilo moderno y la estética de la expresión, y entre las vanguardias y la idea de la determinación histórica y social sobre lo que es el arte.

Estas relaciones, pensadas de manera totalizante, hacen que frecuentemente cuando se discute o evalúa una obra desde otra estética se superponga el juicio “esto no es danza” con el juicio “esto no es arte”. Pensemos, por ejemplo, en el juicio común de los adeptos al estilo académico sobre las prácticas de Performance, o las lapidarias afirmaciones de Isadora Duncan o Mary Wigman sobre el ballet académico. Por cierto la confusión aumenta de manera considerable cuando se considera que hay tres tipos de participantes, los coreógrafos, los intérpretes y los públicos.

Una y otra vez los coreógrafos de mentalidad académica se quejarán de que los intérpretes formados en el modernismo “no saben bailar”, de la misma manera como los coreógrafos modernistas dirán que los intérpretes académicos “no saben moverse”. Un público de formación y gusto académico podría horrorizarse con una provocación vanguardista: “esto no es arte”. Y un público que espera expresividad dirá de una obra académica que es mecánica y está sobre actuada. En fin, tres estéticas, tres estilos, tres actores, las combinaciones son muchas. (Según las matemáticas son exactamente veintisiete). Y en ellas las posibilidades de desacuerdo e intolerancia son muchas más que las de concordia. (Según las matemáticas 24 contra 3 aunque, si nos resignamos a dar el gusto sólo a dos de los tres participantes, las posibilidades de pasar un rato agradable suben a 9 contra 18)¹².

Para la teoría, sin embargo, a pesar de las intolerancias y las pasiones, todas estas formas son parte del arte de la danza. Lo son de hecho, deben serlo, y mantienen un diálogo soterrado y un aprendizaje mutuo, no reconocido pero permanente. Esto se acentúa si consideramos que los que ejercen un estilo tampoco lo hacen de manera fija y estable sino que tienden a establecerse con el tiempo, o a revolucionarse junto con los períodos de agitación general, política y cultural. Es por esto que sostengo que es bueno distinguir lo académico, lo

que deben considerarse siempre asociados a los primeros.

12 El chiste obvio es el siguiente: coreógrafos, intérpretes y público. Cuando los tres eran académicos todos quedaron encantados. Cuando los tres eran modernistas lloraron todos. Cuando los tres eran vanguardistas nadie entendió nada y se retiraron todos indignados.

moderno y las vanguardias como estilos, del “academicismo”, el “modernismo” y el “vanguardismo” como tendencias y tensiones que, dentro de cualquiera de los estilos, manifiestan su movilidad histórica.

3.- La danza como práctica social

Es indudable que antes, e independientemente, de que la danza se constituyera como arte existió y existe como una amplia actividad social que cumple otras funciones. En realidad sólo bajo condiciones muy particulares las sociedades humanas han distinguido ciertas clases de objetos o prácticas como artísticas en el sentido en que hoy las vemos. No es claro que la tragedia griega original, las pinturas de las cavernas o los himnos órficos o gregorianos hayan sido considerados “artísticos” por sus creadores. La tendencia a atribuirle a los seres humanos una vocación artística innata, poco menos que genética, no obedece sino a la manía naturalista de extender de manera anti histórica las características usos y costumbres de los seres humanos actuales a los de cualquier otra cultura o época. Cuando uno nota que el modelo de esos “seres humanos en general” que se extiende no es sino el de la cultura europea, ese naturalismo huele además simplemente a imperialismo cultural.

Sostengo que en muy pocas culturas humanas, y sólo bajo ciertas condiciones sociales, se ha danzado con propósitos que pueden considerarse “artísticos” en los sentidos modernos del término. Somos nosotros, como espectadores, los que les atribuimos ese significado¹³. Para ser más preciso, sostengo que sólo en las sociedades agrícolas altamente estratificadas, en que hay ya religiones universales desarrolladas, y en que se han alcanzado unidades políticas mayores, como los imperios, pudo nacer el arte de la danza o, al revés, pudo elevarse la danza al rango de una práctica artística. Y no son muchas: el Imperio Romano desde la época helenística, el Islam desde el siglo X, en los reinos chinos e hindúes probablemente después del auge y la retirada del budismo y, por último, en la transición de la cristiandad europea a la sociedad industrial, entre los siglos XIII y XVII.

Los supuestos antropológicos de esta hipótesis pueden detallarse de la siguiente manera. La autonomía relativa del arte, y de la danza en particular,

13 Para una discusión más detallada sobre este punto se pueden consultar los excelentes textos de Drid Williams en *Ten Lectures on Theories of the Dance*, The Scarecrow Press, Londres, 1991.

requiere de la existencia de un cierto “excedente” tanto en el plano material como en el plano cultural. No puede hablarse, internamente, de arte en realidad en sociedades donde el ochenta por ciento de la población, o más, está dedicada de manera más o menos angustiada, a producir alimentos. No es que no bailen, o no hagan arquitectura o pintura, el problema es que el sentido primario de estas acciones en cada uno de esos casos no es el de producir arte, por mucho que luego, de manera extemporánea y excéntrica, siglos después y desde otros contextos, podamos atribuirles sensibilidad, perfección formal o belleza. Es preferible, honrado, e incluso respetuoso, valorar cada actividad humana según el sentido que históricamente tuvo para sus propios actores, por mucho que nuestra benevolencia paternalista quiera adornarlos con los valores que para nosotros son significativos¹⁴.

Pero, además, sostengo que el problema más relevante es el del “excedente” cultural, puesto que el asunto de fondo no es si tenían o no tiempo para dedicarse al arte, o estaban obligados a ocuparse en la caza o la agricultura. Al observar esas sociedades es fácil constatar que muchas de sus actividades no tenían un fin directamente “útil” para la producción de bienes. Pero, nuevamente, esta es una estimación extemporánea, formulada desde nuestro punto de vista. Consideradas desde su propia perspectiva cada una de sus acciones tenía un sentido claramente “útil”, funcional a su modo de vida, y la cultura entera estaba construida en torno a ese sentido, las formas religiosas, las formas de sociabilidad, las maneras de organizarse política o militarmente. El asunto es entonces en qué momento no sólo la economía sino la misma cultura heredada de manera tradicional y tradicionalista empezó a permitir lo manifiestamente inútil, aquello que, más allá de sus funciones sociales, se justifica por sí mismo, y que puede llamarse arte.

Mi opinión es que para que esto sea posible una cultura debe haber alcanzado el estado de las religiones universales, es decir, un estado en que también la religión se ha convertido en un valor por sí mismo, por sobre las funciones sociales que la originaron, y que esta religión universal se haya a su vez secularizado, liberando a los hombres al menos un poco de la tiranía multisecular de los dioses, y permitiéndoles un mínimo espacio para bailar entre ellos mismos, porque sí, sin propósito, o para hacer obras que se justifiquen por sí mismas, en

14 Sobre antropología de la danza se puede ver, además del texto de Drid Williams, Anya Peterson Royce: *The Anthropology of Dance* (1977), Dance Books, Londres, 2002.

un ámbito de significaciones puramente humano. El arte como tal sólo es posible cuando los hombres pueden por fin alejarse de los dioses y ser por sí mismos. El arte es el ámbito en que la humanidad se puede reconocer al fin como puramente humana, como una humanidad libre.

Asumiendo estas consideraciones antropológicas iniciales ¿por qué han bailado los seres humanos antes o independientemente de que la danza pudiera convertirse en un arte? Sostengo que lo han hecho esencialmente en torno a los ritmos del trabajo. No comparto, desde luego, ninguna idea naturalista que sostenga que hay un impulso innato de bailar. Ni tampoco las hipótesis espiritualistas que sostengan que hay un impulso ritual, tan innato como el anterior, que se expresa en el baile. Lo que creo es que las sociedades pre-agrícolas y agrícolas usaron la danza como forma de apresto y disciplinamiento corporal, para integrar a los seres humanos a los ritmos requeridos por el trabajo productivo, y a las actividades anexas que lo protegían y lo apoyaban, como la religión o la guerra. La danza sirvió como medio educativo y congregador, sirvió para formar y reforzar lazos sociales, para invocar el favor de los dioses o, al revés, para mantener las disciplinas laborales que requiere la esclavitud y la servidumbre invocando ante ellas la autoridad de los dioses, cuyos deseos suelen ser curiosamente similares a los de las clases dominantes¹⁵.

Si consideramos la lógica interna de esos rituales y formas de sociabilidad, se podría decir que en las danzas originarias los infinitos dioses se hacían presentes, uno a uno y bailaban en nosotros. Quizás se podría caracterizar el paso de la magia al mito como un proceso en que ya no son los dioses los que bailan en nosotros, como en el “entusiasmo” de las ménades, sino nosotros los que bailamos en ellos, ingresando a su órbita y poder, como en la comunión mística que pretende el hechicero o el sacerdote. Un momento posterior es aquel en que bailamos ante los dioses, para ellos, como en el cortejo panatenaico o en el origen de la tragedia.

15 Sobre la danza en las primeras sociedades agrícolas se puede ver el hermoso texto de Yosef Garfinkel: *Dancing at the dawn of agriculture*, University of Texas Press, Austin, 2003. Reproduce una gran cantidad de ilustraciones que contienen escenas de danza de las más diversas culturas. Sobre la danza en la Grecia clásica se puede consultar Steven H. Lonsdale: *Dance and ritual play in Greek religion*, The John Hopkins University Press, 1993 y el clásico de Lillian B. Lawler: *The dance in ancient Greece*, (1964), Wesleyan University Press, Connecticut, 1964. Todavía es útil, a pesar de sus deducciones altamente especulativas, y de que es bastante antiguo, el texto de Maurice Emmanuel: *The Antique Greek Dance* (1916), J.J. Little & Ives Company, Nueva York, 1927

Todas estas formas, que duraron miles de años, que tuvieron miles de formas, disciplinaron de una u otra manera, directa o indirectamente, las rutinas sociales necesarias para la organización y ejercicio del trabajo, en un contexto de extrema pobreza en el desarrollo tecnológico. Entre las muchas cosas que nuestro imperialismo cultural y nuestra vanidad civilizada proyectan sobre las culturas del pasado están las motivaciones psicológicas actuales, y las formas en que actualmente las satisfacemos. Dudo mucho, sin embargo, que los seres humanos en esas culturas hayan bailado para divertirse, o para encontrar espacios en donde desplegar la subjetividad particular (para conocer eventuales parejas, para vislumbrar posibles matrimonios). Tiendo a creer más bien que la mayor parte de las culturas agrícolas, y el baile en ellas, vivieron constantemente aterrorizadas por las ineficacias e incertidumbres de las técnicas agrícolas, que se les aparecían como terror de los dioses, aterrorizadas por el peligro inminente de las guerras de saqueo, por el recurso permanente a la sobre explotación de la mano de obra campesina para saldar las ineficacias técnicas y políticas. Imagino en la mayor parte de las danzas más antiguas de la humanidad bastante de consolación, muchísimo de angustia y una buena dosis de manipulación (no asumida, ni consciente) de parte de las clases dominantes. Muchas de esas expresiones, que captamos débilmente a través de lo que la expansión colonialista no ha logrado exterminar aún, nos parecen bellas y conmovedoras. No creo que sea esa la estimación que harían sus propios creadores, en sus contextos originales.

Quizás el mayor cambio histórico que haya ocurrido en la historia de la danza, y que se incubó junto con la aparición de la danza arte en las sociedades agrícolas avanzadas, es el revolucionario cambio en el sentido social de su ejercicio ocurrido en la modernidad europea, desde el siglo XIII. Quizás si investigamos con detalle se puedan encontrar precedentes, escasos, algunos muy antiguos, en particular en los momentos de auge de los grandes imperios de la antigüedad. Pero como práctica social generalizada sólo en la modernidad europea se llegó a bailar al fin en contra de los ritmos del trabajo o, dicho de manera directa, para divertirse.

No es trivial que los seres humanos puedan divertirse, ni es trivial que hayamos llegado a ser individuos, dotados de una subjetividad que creemos podemos ejercer de manera relativamente autónoma. Estas son grandes conquistas alcanzadas tras duras y muy largas batallas. Para decirlo de manera directa, y en chileno: vivimos en la única sociedad humana en que ha existido el

pololeo, la rebeldía juvenil y los niños manipuladores. Y el baile social es el primer indicio, y una de las principales maneras, en que esta autonomía de la subjetividad particular se ha desarrollado. Quizás el primer signo puede encontrarse en el momento en que los carnavales medievales se transformaron de rituales religiosos opresivos a fiestas populares, plenas de irreverencia, diversión y sentido subversivo. Quizás se puede seguir esta huella a través de las fiestas urbanas en los callejones, para subir luego socialmente a la fiesta burguesa más o menos aristocratizada, y culminar por fin en la fiesta familiar, privada, puramente social, del siglo XIX, en que aparecen y se desarrollan los bailes de pareja.

Se bailó poseído por los dioses, y luego en ellos, y luego frente a ellos. Por fin los seres humanos pudieron bailar realmente entre sí, sin dioses. Se bailó a propósito del trabajo, para ejercerlo, para hacerlo posible, para someterse a él y hacerlo productivo. Por fin en la modernidad los seres humanos pudieron bailar contra el trabajo. Y el baile se convirtió en un espacio de desahogo, de liberación de la opresión y la fatiga. En un espacio que permitía, al menos en principio, vislumbrar una humanidad más libre y efectivamente humanizada. Se bailó en espacios paralelos y de algún modo resistentes a la rutina y a la fatiga industrial. Quizás la culminación de este nuevo y revolucionario sentido de la práctica de bailar se encuentre en los bailes de pareja de los años 20, antes de la industrialización masiva de la música, que acarreó una industrialización paralela de los bailes populares. Y también en la creación, en el plano del arte, de la danza moderna, con un programa explícito de liberación de la subjetividad humana.

Yo creo, sin embargo, y es por esto que estoy escribiendo este libro, que en el último tercio del siglo XX ha ocurrido un nuevo y revolucionario cambio en el sentido social de la práctica de bailar. Un cambio que tiene sus fundamentos en la profunda revolución ocurrida en las formas de producción altamente tecnológicas. Sostengo que la alta productividad, que la intensidad tecnológica del trabajo y de la vida cotidiana, han cambiado radicalmente las formas del cansancio, y exigen cambiar también radicalmente las formas de restauración de la fuerza de trabajo. Se hace necesaria una intervención masiva en la subjetividad y en la corporalidad de los trabajadores, y de todo el que quiera integrarse a la velocidad de las rutinas cotidianas. Y esa intervención puede realizarse a través del baile. El baile ha vuelto a ser funcional al trabajo, y a los poderes sociales que lo dominan. Se ha convertido nuevamente en un espacio social de articulación de la dominación. Esto es lo que hace necesario, para los que queremos un mundo

distinto, pensarlo, indagar su historia. Este es quizás un vicio hegeliano. La idea es que siempre es en la historia donde está el concepto. La historia de algo es la esencia de ese algo. Es en la historia de la danza donde debemos buscar la esencia de su significado social y político.

4.- Las historias de la danza

Desgraciadamente no todo el mundo tiene este concepto hegeliano de lo que es escribir historia. A pesar de que la disciplina que es la historia haya superado desde hace mucho tiempo la idea de historia edificante y moralizante, como ha superado en lo sustancial también el positivismo fácil, o los fundamentos espiritualistas o naturalistas, y a pesar de que muchos de estos avances se pueden apreciar en la historia del arte en general, la mayoría de estos defectos pululan sin más en las historias de la danza hasta hoy.

En castellano, en que el panorama es aún peor, se sigue usando la vieja historia de Curt Sachs (1933) en que se afirma entre otras cosas que compartimos el impulso de bailar con los primates superiores de los que lo hemos heredado por la vía de la selección natural. O la de Adolfo Salazar (1949) que apenas distingue lo académico de lo moderno e ignora completamente a vanguardias artísticas muy anteriores a él¹⁶.

Pero, más allá de estos extremos, que han tenido, sin embargo, una profunda influencia en la idea que el gremio tiene de su propio arte, se pueden señalar en general los defectos de la mayoría de las historias de la danza en uso, a pesar de la revolución en el estudio de este campo desde hace unos veinte años, que comentaré luego¹⁷. El primero es que son historias apologéticas. No

16 Curt Sachs: *Historia universal de la danza* (1933), en castellano, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946. Adolfo Salazar: *La danza y el ballet* (1949), FCE, México, varias ediciones desde 1949.

17 Hay un sorprendentemente pequeño conjunto de textos que son la base sobre la que el gremio de la danza se ha enterado de su propia historia y ha formado una buena parte de su consciencia artística y profesional. Los más importantes e influyentes son (en cada caso he preferido poner las ediciones castellanas disponibles): John Martin: *The modern dance* (1933), Dance Horizons Book, 1965. John Martin: *Introduction to the dance* (1939), Norton & Company, New York, 1939. Cyril Beaumont: *The complete book of ballets* (1938), Garden City Ed., New York, 1941. Tiene varias ediciones posteriores que lo completan. Doris Humphrey: *La composición en la danza*, (1958), UNAM, México, 1981. Louis Horst: *Formas preclásicas de la danza* (1953), Eudeba, Buenos Aires, 1966. Luis Bonilla: *La danza en el mito y en la historia* (1963), Biblioteca Nueva, Madrid, 1964. Serge Lifar: *La danza* (1938), Ed. Labor, Barcelona, 1973. Lincoln Kirstein: *The book of the dance* (1938), Publishing Co., New York, 1942. Agnes

están escritas para analizar o comprender, ni menos para criticar o describir contradicciones, sino para enseñar a admirar y a querer la disciplina. Tratan de informar al gremio (coreógrafos, intérpretes, estudiantes) de aquellas cosas de las que pueden sentirse orgullosos, acerca de los personajes y eventos que les pueden servir de modelos.

Tal como las historias patrioterías, están escritas en función de generales y batallas ganadas, o de batallas perdidas que arrojan tremendas lecciones morales. Se trata de los coreógrafos e intérpretes geniales, de las obras vistas como momentos cumbres, de aquellos que fueron ignorados por pobres y malas razones pero que terminaron por ser reconocidos por su auténtico valor. Entre todas las historias del arte la de la danza es quizás la única en que se sigue hablando de la genialidad como un don innato y de la figura del genio como creador sin contexto y como hito significativo.

Son historias de personajes, no de comunidades. Centradas en autores y en obras, no en procesos o estilos. Con una idea de progreso lineal y acumulativo: "300 años de experiencia acumulada". Quizás este sea el único ámbito en la historia del arte en que se sigue hablando seriamente de progreso. Un progreso que se describe como una sucesión de momentos culminantes, con un uso abundante de la anécdota como recurso pedagógico y moralizante.

Historias en que se hacen escasas relaciones con las otras artes (salvo el mito recurrente de que la danza es la madre de todas las otras). Escritas claramente desde el presente, proyectando sin vacilación los valores del presente sobre el pasado. Historias centradas en el estilo académico, que sólo integran la danza moderna en la medida en que puede relacionarse con él, porque se ha estilizado como técnica, o porque tiende a sus criterios de valoración estilística. Y que, de manera correspondiente, ignoran en absoluto o reducen a notas incidentales a los movimientos de vanguardia. Típicamente recogen a los autores de vanguardia cuando ya han sido reconocidos e integrados al mundo del modernismo (el caso más claro es el de Merce Cunningham).

Son historias que, de acuerdo al canon académico, distinguen netamente y en orden a intérpretes, coreógrafos y públicos, y tienden a centrarse más en las características de la interpretación que en las del proceso o el contexto de la creación. A todo esto hay que agregar que están escritas desde una clara y

de Mille: *The book of the dance* (1963), Golden Press, New York, 1963. Lincoln Kirstein: *Four Centuries of Ballet* (1970), Dover Publications, New York, 1984

peyorativa diferenciación entre arte y artesanía, entre la danza como arte (que merece una historia) y el espectáculo y el baile social (que son sólo cuestión de modas), y las vanguardias (que suelen ser consideradas como ajenas a la danza o como momentos meramente anecdóticos) hasta el punto de establecer una suerte de historia oficial, pública, la del arte culto, y una periferia, un margen, que es materia sólo para periodistas o notas a pie de página ¹⁸.

Si se quiere hacer una historia crítica de la danza, o una estética crítica, esta es una serie básica de males que evitar. Afortunadamente la presencia social de la danza es hoy de tal magnitud que se ha formado poco a poco un espacio teórico y académico suficientemente sólido como para estudiar y discutir de danza de otras maneras. Muestra de esto son las obras de Sally Banes, Lyn Garafola, Mark Franko, Ann Cooper Albright o Janet Adshead-Lansdale. Hay muchos autores más. Las referencias se pueden encontrar en el anexo bibliográfico en la segunda parte de este libro.

El profundo cambio ocurrido con la configuración de este nuevo campo se puede constatar a través de la constitución de asociaciones de estudios que conforman un amplio campo intelectual específico en torno al tema. La Society of the Dance History Scholars, cuya serie de monografías *Studies in dance History* abarca ya, desde 1994, más de veinte volúmenes. La gran tarea de organización e investigación de Janet Adshead-Lansdale y June Layson, que se tradujo en la publicación de *Dance History, a methodology for study*, en 1983, ampliada en 1994 y 1999. La publicación de la enorme *International Encyclopedia of Dance*, cuyas 4000 páginas fueron editadas por Selma Jean Cohen y otros, en 1998, gracias a la Dance Perspective Foundation.

Hay que agregar a esto la formación de un conjunto de polémicas específicas, en torno a las cuales se discute y publica activamente, y que atraviesan desde la danza múltiples campos de la discusión cultural actual. Se pueden enumerar los estudios en danza y género, danza y política, danza y corporalidad, danza y etnia. Como también estudios específicos sobre Music

18 La enorme influencia de los textos que he mencionado en la nota anterior se manifiesta en que muchos de estos defectos se mantienen en las historias de la danza relativamente recientes, que circulan más habitualmente hoy en día: Susan Au: *Ballet and modern dance* (1988), Thames & Hudson, Londres, 1988. Joan Cass: *Dancing through history* (1993), Prentice Hall, New Jersey, 1993. Jack Andreson: *Ballet & modern dance* (1992), Dance Horizons Book, 1992. Claudia Fleischle-Braun: *Der Moderne Tanz* (2001), Afra Verlag, Stuttgart, 2001. Jacques Baril: *La danza moderna* (1977), Paidós, Buenos Aires, 1987. Carol Lee: *Ballet in western culture* (2002), Routledge, New York, 2002.

Hall, bailes sociales y bailes folklóricos.

Estudiar historia de la danza hoy es entrar en un basto campo, lleno de significaciones sociológicas, estéticas y políticas. Las ideas que expongo a continuación no son ni exclusivamente más ni dogmáticamente aceptables. Son, como cualquier conjunto de ideas, el resultado de múltiples lecturas, y variadas influencias, y están propuestas sobre todo para ser objetadas y discutidas.

5.- La danza y el baile en la sociedad europea

El nacimiento¹⁹ de Europa ocurrió en la riquísima y vital cultura de los siglos XIII y XIV. Las ciudades, las cruzadas, la inquisición y la escolástica, las herejías y los juglares, la primera gran revolución tecnológica moderna y los cantares de gesta, las canciones de Carmina Burana y las prédicas de san Francisco de Asís, la hegemonía del obispo de Roma y el nacimiento de las diferencias nacionales, las primeras huelgas obreras y la novelería por entregas sobre el Rey Arturo, la gran peste negra y Leonor de Aquitania, ocurrieron todas en los apretados ciento cincuenta años que van de 1200 a 1350.

También allí surgieron las bases de la música, la plástica y la danza de la modernidad. Es posible hacer una detallada imagen del camino que va del arte rudo de la alta edad media a las sólidas sutilezas del románico y a las innumerables bellezas del gótico. Es perfectamente posible seguir los caminos a través de los que el latín vulgar se fue convirtiendo en el mosaico de lenguas nacionales y en el esplendor de una literatura que es a la vez una y maravillosamente múltiple. Es más difícil, pero aún plenamente posible, reconstruir el camino desde la monodia hasta la brillante y compleja polifonía, ya enteramente articulada antes del siglo XV. De los caminos de la danza, en cambio, no podemos decir nada que no sean reconstrucciones altamente hipotéticas, a partir de fuentes dos o tres siglos posteriores. Se danza en el aire y sin huellas. La maravilla de lo efímero, que la constituye, es también la desgracia de sus historiadores. Quizás se baila justamente para eso. Se escribe para permanecer, se pinta o se hace escultura para durar y trascender. Se baila, en cambio, sólo para vivir. El baile no es más permanente que la vida. Es permanente de la misma manera en que lo es la vida: muriendo en cada generación y volviendo a nacer.

Tenemos buenas razones, sin embargo, para creer que nuestras hipótesis

19 No el “renacimiento”, que no es sino un mito creado por los intelectuales del siglo XV para halagar a sus mecenas o, a lo sumo, una reconstrucción a posteriori.

no son completamente arbitrarias. Por un lado el nacimiento de Europa fue duro, relativamente duro y desigual. Esto hace que podamos imaginar la vida en la Francia del siglo XIII observando a Polonia en el siglo XVI, o que podamos hacernos una idea de la Italia del siglo XV observando la cultura inglesa del siglo XVII. Tomadas con precaución estas comparaciones pueden ser útiles. Por otro lado tenemos ya una distancia suficiente, y vivimos ya en un mundo tan radicalmente distinto, que estamos en condiciones de encontrar los muchísimos rasgos que esas culturas tienen en común, y que antes parecían perderse en sus innumerables diferencias.

En realidad los testimonios más antiguos que tenemos de las danzas europeas²⁰ tienen un triple sesgo que los hace problemáticos. El primero es que datan de fines del siglo XVI, que es un momento en que el tipo de eventos que describen han venido ocurriendo desde más de doscientos años antes. El segundo es que provienen de maestros de danza que ya han estabilizado y estilizado los bailes populares desde los cuales surgen, y los enseñan para un público burgués. El tercero es que desgraciadamente la mayor parte de sus observaciones son sobre el contexto, el vestuario, la música o las reglas de cortesía, más que sobre los bailes mismos.

Me importa, sin embargo, formar una imagen de conjunto de la evolución de los bailes europeos, a la manera de una gran hipótesis que pueda servir de guía para eventuales investigaciones, o para conexiones con el desarrollo de otras artes.

Recordemos en primer lugar que las ciudades europeas en los siglos que van del 1200 al 1800 tenían murallas y puertas. Muy rara vez tenían más de veinte o treinta mil habitantes. Eran pequeñas, con callejones estrechos que se unían desordenadamente en muchas pequeñas plazas donde estaban las fuentes de agua. La mayor parte de la gente vivía hacinada en casas oscuras, casi sin ventanas, llenas de corredores y piezas comunes, y había por cierto, siempre,

20 Algunos de los más importantes son: Antonio Cornazano: *The book on the Art of Dancing* (1465), en inglés en Dance Books, Londres, 1981; Fabritio Caroso: *Il Ballerino* (1581), edición en inglés, Princeton Book Co., 1991; Thoinot Arbeau: *Orchesographie* (1588), en castellano, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946, en inglés, comentado por Julia Sutton, Dover Publications, New York, 1967; Fabritio Caroso: *Nobilità di Dame* (1600), edición traducida y comentada por Julia Sutton, en inglés, Dover Publications, New York, 1986. Largas citas comentadas de estos libros se pueden encontrar en Selma Jean Cohen, Ed.: *Dance as a theater art, source readings in dance history from 1581 to the present* (2º ed, 1992), Dance Horizons Book, 1992.

un conjunto de casas burguesas, alrededor y cerca de la plaza principal, casas amplias, con salas grandes e incluso patios interiores.

Estas ciudades encerradas estaban muy cerca del campo en el espacio y a la vez muy lejos culturalmente. Estaban rodeadas de pequeñas aldeas campesinas a distancias de no más de dos a diez kilómetros, y sus habitantes mantenían frecuentes relaciones familiares y de comercio cotidiano con ellas, pero su modo de vida difería enormemente. Había claramente experiencia y cotidianidad urbana, y las maneras en que se vivía la religión, las tradiciones y las costumbres eran diferentes. Los pobres urbanos, entre los que había toda una escala de estratificación social, eran artesanos u obreros organizados en torno a oficios y saberes específicos. Los oficios, organizados en barrios y calles particulares, implicaban todo un mundo de relaciones familiares, culturales y religiosas. Los barrios (a penas un par de calles cada uno) tenían fiestas específicas, desarrollaron pequeñas culturas locales, y solían tener bandas de músicos y artesanos poderosos que oficiaban de mecenas de las fiestas públicas. Por otro lado había una clara y brutal diferencia con los sectores burgueses cuyos usos, costumbres y perspectivas culturales tenían siempre el horizonte de una aristocracia ficticia, que era más un mito que adornaba el poder del dinero que una auténtica tradición de sangre y honores.

En este contexto hay que distinguir los bailes campesinos, en las aldeas, de los bailes populares, urbanos, y éstos a su vez de los bailes burgueses con su tendencia a asumir apariencias aristocráticas. Los bailes campesinos mantienen las características que los ligan a los ritmos del trabajo agrícola a través de la mediación de las fiestas religiosas. Los bailes populares urbanos, en cambio, obedecen a la tendencia secularizadora de la modernidad y, como he comentado antes, adquieren por primera vez en la historia la autonomía de lo gratuito, de la diversión como fin en sí misma, con todo lo que eso tiene de subversivo para una cultura aún dominada formalmente por la Iglesia. No es raro que un decreto del rey de España en el siglo XVII condenara con cien azotes a quienes fuesen sorprendidos bailando chacona, o que las autoridades se vieran obligadas una y otra vez a suspender violentamente las fiestas de carnaval que, al menos nominalmente, eran fiestas religiosas. Consideremos que en Chile, país oscuro y particularmente reaccionario, el carnaval fue prohibido de manera permanente ya en tiempos de la Colonia, motivo por el cual somos uno de los pocos países de América en que el miércoles de ceniza pasa casi desapercibido.

En general los bailes europeos fueron bailes corales, o grupales. Tanto entre los campesinos como entre los artesanos urbanos o los burgueses eran un vehículo para expresar un sentimiento de comunidad, para reforzar lazos sociales. Abundaban los bailes ligados (todos tomados de la mano) y los lucimientos individuales eran relativamente pocos. Como en todos los bailes sociales, los niveles de destreza y energía no eran muy altos, y se privilegiaba más bien el flujo y la melodía que la compulsión o el ritmo.

Si consideramos esto como una situación genérica inicial, podemos trazar una gran perspectiva de la evolución de los bailes europeos a lo largo de los siglos. El paso de los bailes del campo (o de la periferia colonial) a las ciudades. Su ascenso desde bailes populares de callejón hasta los bailes de salón en las fiestas burguesas aristocratizadas. El gran viaje moderno desde los bailes corales ligados hasta el baile de pareja y el lucimiento individual.

No es arriesgado sostener que la cultura urbana europea no inventó realmente bailes hasta fines del siglo XIX. En general lo que hizo fue modificar, en forma y sentido, los bailes que recibió del entorno campesino, muy próximo, o de la importación colonial, que aportaba cada día múltiples exotismos que fueron reelaborados y adoptados por Europa²¹.

Desde luego el principal cambio es en el sentido. De bailes rituales y religiosos a bailes paganos con contenido erótico semi explícito, como la Chacona, procedente de Guatemala, o la Sarabanda, de los países árabes, o el Saltarello, adoptado desde ciertas ceremonias campesinas. Pero esto acarrea también un cambio en las formas. De bailes ligados de manera estrecha a bailes menos ligados; de la pura situación coral, masiva, a la combinación de momentos corales y lucimientos individuales; del énfasis en la melodía a un énfasis en el ritmo y un uso mayor de la energía.

Pero este viaje desde la periferia al centro se prolonga también a través de su ascenso en la escala social. Los bailes campesinos se hacen urbanos, los bailes de callejón llegan a las fiestas burguesas, los bailes burgueses se hacen aristocráticos. El gran artífice de esta movilidad social es el Maestro de Danza. Hay testimonios de la presencia de este oficio en las cortes y grandes casas

21 Hay una enorme cantidad de rasgos culturales que parecen lo más puro y originario de Europa y que en realidad provienen de las colonias. Desde la cultura de la papa en Rusia o Irlanda, pasando por la ceremonia inglesa de tomar un te a las cinco de la tarde, hasta los tallarines, el café, e incluso la democracia igualitaria. Se puede ver un recuento de esta infinidad de aportes en Jack Weatherford: *El legado indígena* (1988), Ed. Andrés Bello, Santiago, 2000.

burguesas desde el siglo XV. Se trata en general de un personaje que enseña modales, formas de cortesía, incluso maneras de vestir o de organizar y decorar una fiesta. Muchas veces él mismo es el director de la sucesión de bailes de moda en las fiestas, y un animador importante, cantando, dirigiendo algunos músicos o llevando recados entre las visitas. Conocemos a un genio que trabajó casi toda su vida en estos asuntos, no es sino el célebre Leonardo de Vinci, que perdió una cantidad increíble de tiempo y esfuerzo ocupado en las vanidades de los Medici en Florencia y luego los Sforza, en Milán. Leonardo no sólo organizaba grandes Mascaradas, a las que aludiré luego, sino que diseñaba los trajes, los libretos, los movimientos y poses, los fuegos de artificio, componía la música, él mismo cantaba, entretenía con su charla erudita pero liviana, e incluso contaba chistes. En sus pocos ratos libres, en cambio, inventaba el aeroplano o pintaba la Mona Lisa.

Una figura parecida, expuesta con descarnada ironía, pero retratada fielmente en su realidad y función objetiva, se puede encontrar en el Maestro de Danza descrito en *El Burgués Gentilhombre*, de Moliere. Eso eran de manera efectiva los Maestros de Danza. Participaban (y fomentaban) del delirio arribista que ha caracterizado a lo largo de toda su historia a la cultura burguesa que, en esos siglos, tenía como horizonte un ideal noble y aristocrático formalista e ilusorio, puesto que los reyes y príncipes que envidiaba no eran sino otros tantos burgueses, ennoblecidos por la fuerza y el dinero a penas unos cincuenta o cien años antes.

El Maestro de Danza toma los bailes campesinos y de callejón y los somete a un proceso de depuración del que surgen las danzas que, de manera extremadamente ambigua, llamamos “renacentistas” o “barrocas”. Típicamente el proceso, que dura unos cien años antes de que cada baile sea mezclado con otros o simplemente olvidado, lleva a los bailes altos (saltados), rítmicos, poco ligados, energéticos y relativamente “espontáneos”, hacia otros que son más bajos (deslizados), más melódicos, ligados, menos energéticos y más ceremoniosos.

Habitualmente las fiestas burguesas poseen un verdadero libreto que establece el orden de los bailes, intercalando en ellos momentos para el canto, la declamación, la música sola... y la comida. Las modas, de las que se conservan registros bastante vagos y esporádicos, casi siempre contemplan danzas bajas, más ceremoniales, al principio de una fiesta, y danzas altas, más rápidas y “espontáneas” para el momento en que los mayores pasan a tomar asiento y los

jóvenes se apoderan del espacio del baile, dirigidos en todo caso por el Maestro de Danza. Es así como, de manera muy general, se han establecido épocas en que hay danzas principales, bajas y altas, que están de moda en casi toda Europa, y otras secundarias, de carácter más local.

	Altas	Bajas
1450 – 1550	Saltarello	Bassa Dansa Branles
1550 – 1650	Gallarda Chacona, Volta	Pavana Courante
1650 – 1780	Contradanza (Country Dances) Pasacalle, Sarabanda	Minuet Allemanda

La mayoría de estos nombres, sin embargo, designan familias de bailes parecidos entre sí, con grandes variaciones de un país a otro, y que seguramente variaron en el tiempo (notar que son períodos de cien o más años), que han sido agrupados bajo denominaciones comunes de maneras más o menos arbitrarias. A la hora de su reconstrucción precisa los expertos no encuentran sino descripciones muy generales, que nos hablan del contexto o los ritmos, pero que ofrecen muy poca información sobre los pasos y giros concretos. Curiosamente, conocemos mucho más de la significación que estas danzas tuvieron en cada momento que de ellas mismas. Desde luego, con muy pocas excepciones, los conjuntos dedicados a “danzas antiguas” hacen fuertes estimaciones sobre los modos concretos en que cada baile ocurrió y, sobre todo, presentan versiones fijadas y fuera de contexto de bailes que fueron cambiando con el tiempo y que no se daban en escenarios sino en fiestas mundanas. Aunque parezca hoy un poco increíble, hubo una época en que los europeos se divertían bailando de esa manera.

Bailes Campesinos	Urbanos	Burgueses
Aristocráticos		
En la aldea	en el callejón	en casas burguesas
en palacios		
Ritmos del trabajo	Juego, diversión	Sociabilidad
Ritual cortesano		
Fiestas religiosas	Carnaval profano	Fiesta Burguesa
Grandes ocasiones		
Comunales	Coral / Pareja	Coral / Pareja
Corales		
Ligados	Sueltos	Sueltos /
Ligados	Ligados	
Códigos débiles	Libres	Códigos cambiantes
Codificados		
Movimientos expandidos		Movimientos
cerrados		
Imitativos, naturalistas		No imitativos,
simbolismos		
Movimientos angulares		Movimientos
curvos		
Fuerza, saltos, rapidez		S u a v i d a d ,
deslizamiento, lentos		
Desde fines del siglo XIX	Origen del baile popular	
Origen del Ballet		
Origen del Folclore	y del Music Hall	y
las “Danzas Antiguas”		

Este panorama, que se extiende entre los siglos XV y XVIII, cambia profundamente desde fines del siglo XVIII, cuando la cultura burguesa, ya segura de sí misma, empieza a abandonar su imaginario aristocrático. En la Inglaterra del siglo XVIII, en la Francia revolucionaria desde 1780, y luego progresivamente a través de Europa en la primera mitad del siglo XIX, la sensibilidad burguesa se hace hegemónica, y con ello cambia profundamente la manera de bailar²².

22 Hay muy pocas historias del baile popular europeo que sean realmente interesantes, y que no se queden en la mera anécdota. Una que es bastante buena para este período, aunque desgraciadamente muy breve, es Belinda Quirey: May I have the pleasure?, Dance

Ya la contraposición entre las contradanzas inglesas y el minuet francés contenía una tensión entre dos culturas distintas²³. La revolución, sin embargo, llegó de la mano del vals. Hay que notar que en París, que en 1790 tenía poco más de un millón de habitantes, había entonces más de 400 salones para bailar vals, que es algo así como si en la aridez del Santiago actual hubiesen unas 2400 (!) salsotecas.

El vals es el baile de la revolución, y un baile revolucionario, que va a tener luego su deriva hacia la aristocratización. Es el primer baile masivo que no tiene una estructura coral en ningún momento, el primer baile de pareja en la historia humana. Pero también el primer baile realmente privado. En los cinco siglos anteriores bailar era un acto social en que mirar y ser visto bailando era casi tan importante como participar del baile mismo. El vals, en cambio, es el primero en que se puede bailar en la semi penumbra, o perdido en una masa de parejas que en general se ignoran unas a otras. Es el baile de la individualidad burguesa, el que corresponde al momento en que la subjetividad de los individuos se empezó a ejercer de manera más o menos despegada de los tabúes religiosos y las convenciones sociales. Con el vals culmina la larga y trabajosa historia de la emergencia de la subjetividad individual, que pone las bases psíquicas para la autonomía del ciudadano moderno.

Poco después las cuadrillas y el can can serán los últimos bailes corales creados en Europa, y la polca, con su simulacro coral y su Maestro de Danza ficticio, será la manera cómica, graciosa, en que la modernidad se despedirá para siempre de las últimas huellas del sentimiento de comunidad.

Pero también, la violenta expansión de la industrialización romperá para siempre la cercanía y las complicidades entre el campo y la ciudad. Los bailes campesinos serán progresivamente arrasados por la industrialización del campo primero, y por la industria cultural masiva después²⁴. Las ciudades derrumban sus murallas y crecen hasta convertirse en enormes urbes a través de masivos y explosivos procesos de migración del campo a la ciudad. La cultura burguesa se banaliza por la pérdida de sus ideales aristocráticos por un lado, y por el auge masivo de las capas medias por otro. La diferencia y el orgullo elitista de la

Books, Londres, 1976.

23 Incluso en nuestros salones, pobretones y provincianos, abigarrados de arribismo y conservadurismo, los pipiolos bailaban las contradanzas que tocaba O'Higgins en su clavicordio, mientras los pelucones se rehusaban a dejar el minuet.

24 Considérese, como ejemplo, la feroz desaparición de la cueca en el campo chileno en los años 80, y su reemplazo masivo por la ranchera mexicana y la cumbia, tal como la entiende y propaga la industria radial y discográfica.

aristocracia desaparecen o, al menos, dejan de ser visibles en la cultura masiva.

De estos profundos cambios surge unigualmente profundoreordenamiento de las prácticas sociales de bailar. Por un lado, como hemos sostenido más arriba, desaparecen los bailes campesinos y las danzas aristocráticas. Por otro lado convergen los bailes populares y las danzas burguesas. De esta síntesis surgirá el baile popular contemporáneo, a fines del siglo XIX, sobre todo en Estados Unidos y en Francia. El fox trot, el shimy, el tango. Los que rápidamente se integrarán a la lógica de las industrias del gramófono y la radio, proceso que lleva a que, desde los años 20, todo el baile popular contemporáneo sea inseparable del mercado de la música y la comunicación masiva.

Pero los bailes campesinos y cortesanos han “sobrevivido”, en realidad completamente recreados, en dos prácticas que en el fondo tiene una lógica común: los conjuntos de “danzas antiguas” y el folclore.

Por supuesto ningún baile del campo es, para los que lo bailan, un baile folclórico. Para que un objeto o evento sea considerado folclórico es necesario mirarlo desde otro lugar, que no es el de sus condiciones originales de producción. En el fondo el folclore es un ejercicio de nostalgia. Es el intento de retener, de recrear, experiencias que se van perdiendo y que se consideran valiosas. Siempre es desde la ciudad que se considera como folclore al campo. Intelectuales urbanos, o que han migrado recientemente del campo a la ciudad²⁵ “vuelven”, hacen un “viaje a las raíces”, no sólo porque ven allí valores que en la ciudad ya no se encuentran, sino con una cierta sensación de apuro por la sospecha de que esas obras y valores se están perdiendo también en el campo, y es necesario preservarlos y proyectarlos. La recopilación folclórica se distingue de la mera investigación antropológica porque no tiene un ánimo científico, ni de museo, sino que se siente participante del compromiso de preservar²⁶ algo que debe ser mantenido y proyectado.

La creciente moda de los conjuntos de “danzas antiguas” en Europa tiene un espíritu afín. Después de siglos de intentos homogeneizadores se emprenden gestos de rescate, de resistencia, de recreación de lo que se ha ido pero que debe mantenerse. La música y los bailes “celtas”, los múltiples bailes locales en España

25 El primer caso es el de los románticos alemanes, como los hermanos Grimm. El segundo es el caso de Violeta Parra y Víctor Jara

26 “Preservar” es quizás la palabra más usada por los folcloristas, y la que mejor revela su sensación profunda de que lo que investigan y recopilan es un patrimonio amenazado.

tienen, en el entusiasmo con que se intenta recrearlos, bastante de mensaje político contra las autoridades centralistas de cada lugar.

Casi está demás decir que estas “recreaciones” folclóricas o nacionalistas tienen bastante más de “creaciones” que de rescate. No sólo las investigaciones en que se fundan son de un rigor bastante variable sino que, y esto es lo esencial, lo que se trata de rescatar simplemente cambia absolutamente de sentido cuando se reproduce en contextos urbanos. Por cierto, sean rigurosas o no, estas creaciones tienen un valor por sí mismas, sobre todo porque están al servicio de políticas determinadas, que no tienen nada de inocentes. Lo que no hay en ellas, sin embargo, es justamente la sangre y la vida, el sudor cotidiano de las experiencias originales en que se fundan.

Pero aún así, como sea, el hecho contundente es que, sobre todo en la segunda parte del siglo XX, los bailes que son llamados “folclóricos” son una de las formas más extendidas y practicadas de la actividad social que es la danza. A esto hay que agregar la poderosa idea de “ballet folclórico”, creada en la Unión Soviética, en los años 40, por Igor Moiseyev, en que una corporalidad esencialmente académica es puesta al servicio de coreografías que tienen temas y motivos folclóricos fuertemente estilizados, en el marco de creaciones musicales y vestuaris que tienen también el mismo carácter. Las múltiples giras internacionales del ballet folclórico soviético dirigido por Moiseyev, y el enorme éxito que obtuvieron²⁷ (que revela la persistencia de la nostalgia campesina en los públicos urbanos masivos durante el siglo XX) convencieron muy rápidamente a gobiernos y agencias oficiales de turismo, y dieron origen a lo que ya en los años 70 se convirtió en la presentación obligada de países y regiones por todo el mundo. El baile folclórico en general, y el ballet folclórico en particular, se convirtieron, como ya he indicado, en una de las principales formas de la danza contemporánea en todo el mundo.

Si seguimos la lógica de los conjuntos de “danzas antiguas” en las culturas locales europeas podremos hacer en este punto un paréntesis sobre otro fenómeno que ha llegado a tener un alcance muy amplio, el de las danzas étnicas.

Cuando en los años 60 y 70 surgieron en Gran Bretaña conjuntos de “danzas antiguas”, muchos de ellos relacionados tanto con el folclore local como

27 Sobre el sentido político y el éxito del ballet dirigido por Moiseyev se puede consultar el texto de Anthony Shay: *Choreographic Politics, State Folk Dance Companies, representation and power*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002.

con la cultura hippie, el campo de lo que se consideraba “antiguo” era más o menos genérico. Se trataba de las danzas isabelinas y de las country dances, en general de los siglos XVII y XVIII. En los años 80, sin embargo, aunque se mantienen conjuntos con esta visión general, la mayoría deriva más bien hacia las culturas locales, opacadas por siglos por la hegemonía inglesa. Se trata ahora, más que de la Gran Bretaña artificialmente homogénea, de danzas escocesas, irlandesas, galesas o bretonas. Un proceso paralelo se da en España en consonancia con el desarrollo post franquista de las autonomías entre los vascos, catalanes, gallegos, etcétera. El asunto pasa de algo que podría llamarse antes “antiguo” o folclórico, a un rescate de experiencias vivas, que se quiere desarrollar como experiencias plenamente actuales y válidas. Es ahora el asunto de lo étnico.

Lo folclórico proviene de la nostalgia defensiva de un pasado campesino perdido, o de un presente campesino en retroceso. Lo exótico no es sino la mirada ajena, próxima a la caricatura, de una otredad que no logra entenderse. Frente a ellos lo étnico es la mirada propia, de un pueblo sobre sí mismo, pero de un pueblo que física o culturalmente, y sobre todo políticamente, ha sido alejado de sus raíces, se encuentra rodeado de un entorno hostil, que lo domina y quiere homogeneizarlo.

Obviamente las danzas chinas no son étnicas en China, ni las africanas lo son en África. Lo étnico supone un descentramiento. Pero ese descentramiento puede no ser físico. Ante el proceso compulsivo y violento de transculturación a que han sido sometidos por la nación chilena, los mapuches pueden presentar sus danzas como étnicas. Es decir como creaciones que revitalizan y refuerzan su sentimiento de identidad, y están al servicio de su lucha por la autonomía política. Es el caso de la danza afroamericana en Estados Unidos, o del afro en Francia, o de la reivindicación de los bailes turcos en Alemania.

Se puede decir que entre 1850 y 1940 la danza y el baile europeos hicieron frecuente uso y abuso de lo exótico, pero que desde 1940 lo exótico retrocedió frente a lo folclórico, que operó como espacio de resistencia ante la homogeneización cultural. Sin embargo, la domesticación del universo de lo folclórico en manos de las oficinas de turismo y el paternalismo soterrado de las nostalgias que agentes urbanos sienten por los valores campesinos, sin contar con la desaparición general del ambiente campesino clásico, han puesto un límite a la función política que podía cumplir el folclore. Desde los años 80, en múltiples contextos independientes, la reivindicación étnica se ha convertido

en ese espacio crítico faltante, y las danzas étnicas son uno de sus temas más recurrentes²⁸.

Como una manera de retomar el tema central de este capítulo... y de terminarlo de una vez, quiero seguir el recorrido del baile europeo haciendo algunas indicaciones sobre los espacios y contextos en que ocurre.

Durante quinientos años (1300–1800) el baile popular se distinguió claramente de las danzas burguesas. En el siglo XIX ambos convergen hasta fundirse. Mientras los burgueses más o menos ennoblecidos bailaron en sus casas y palacios, acompañados por pequeñas agrupaciones de músicos y aleccionados por Maestros de Danza, las masas populares bailaron en las calles, al ritmo de bandas y gremios dedicados a las representaciones callejeras, ligadas de manera más o menos formal con fiestas de tipo religioso.

Esto empezó a cambiar con la emergencia progresiva de las capas medias, y la decadencia de los ideales aristocráticos. El giro se produce en torno a la revolución francesa. El nuevo orden civil termina con las fiestas en las calles, salvo para ocasiones muy contadas (ahora más bien de orden patriótico), pero surgen a la vez las quintas de recreo, como espacios de diversión familiar y baile en público. La existencia de estas quintas de recreo, con orquestas, pistas de baile y espacios para comer, se extiende por todo el siglo XIX (y en América Latina hasta los años 40) y tiene su versión más refinada en el salón de baile, bajo techo, para sectores medios más acomodados, de funcionamiento vespertino y nocturno y reservados para adultos (mientras que las quintas de recreo eran esencialmente diurnas, y a ellas concurría toda la familia).

Hay quintas de recreo aproximadamente desde 1780 y salones de baile desde 1870. En la medida en que el baile se convirtió nuevamente en un signo de sociabilidad y estatus, ahora entre las capas medias acomodadas, apareció la figura del Maestro de Baile. Las diferencias entre este personaje y el Maestro de Danza, por un lado, y entre las escuelas de danza y las escuelas de baile por otro,

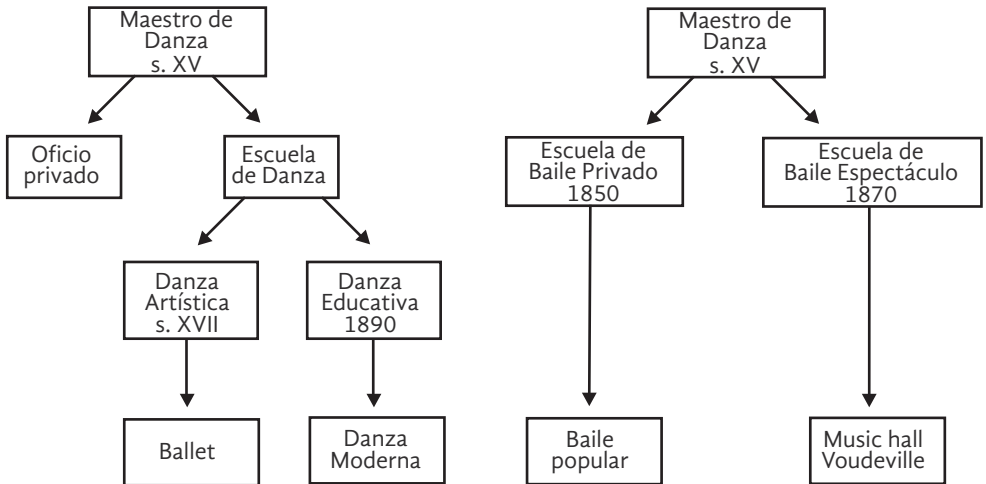
28 Sobre la problemática de la danza étnica se puede consultar el texto de Ananya Chatterjea: *Butting Out*, Wesleyan University Press, Middletown, 2004, en que compara las políticas implicadas en las coreografías de Jawola Willa Jo Zollar y Chandralekha, coreógrafas negra e hindú que trabajan en Estados Unidos. Sobre la danza negra en Estados Unidos, y su papel central en la creación de la danza moderna, se puede ver la interesantísima y novedosa discusión mantenida entre Susan Manning: *Modern Dance Negro Dance*, University of Minesota Press, Minesota, 2004; John O. Perpener III: *African-American Concert Dance*, University of Illinois Press, Chicago, 2001; Kariamú Weish Asante, ed.: *African Dance*, Africa World Press, Eritrea, USA, 1998.

son interesantes.

El Maestro de Danza es un profesor privado, que va a las casas de los burgueses a educarlos en un ideal aristocrático. El Maestro de Baile suele montar una escuela (los pequeño burgueses no tienen dinero suficiente como para pagarlo cada uno por separado), con cursos colectivos en que se enseña un ideal de modales y elegancia enteramente burgués, más democrático, sin pretensiones de nobleza de sangre ni retórica religiosa.

A fines del siglo XVII, sin embargo, las tareas del Maestro de Danza se desdoblaron. Junto a la enseñanza privada destinada a nobles y grandes burgueses, que nunca pasarán de aficionados, aparece la enseñanza profesional de la que surgen los bailarines apropiados para interpretar la danza como arte, aparece la Escuela de Danza, las Academias, según el título que se les dio en Francia.

También en el siglo XIX el Maestro de Baile se duplicó. Por un lado se crearon Escuelas de Baile para enseñar bailes privados a personas no profesionales. Por otro lado, desde 1870, aparecieron las escuelas destinadas a formar profesionales para el baile espectáculo, de tipo comercial, que emergió en esa época, para el Vaudeville y el Music Hall.



Estas diferencias resuenan aún hoy, en castellano, cuando usamos las

palabras “danza” y “baile”. Por “danza” entendemos algo de tipo artístico, o que tiene algún tipo de nobleza o de valor superior o elevado. Por “baile” entendemos una práctica común, sin pretensiones elevadas, o algo comercial, que se justifica por el comercio en juego. Y es por esto que las bailarinas modernas o académicas se suelen molestar o extrañar cuando se les dice que estudian “baile”, y cualquier persona en una fiesta se sentiría extrañada si una potencial pareja la invitara a “danzar”. Y es quizás también por eso que cuando a fines del siglo XIX en Suecia y Alemania, se empezó a pensar en usar el baile con fines educativos, para buscar una integración más alta entre cuerpo y alma y lograr una corporalidad más armónica, se empezó a hablar de “danza educativa” (no de “baile educativo”), lo que operó, en buenas cuentas, como uno de los factores de origen de la “danza moderna”.

Varias cosas han cambiado hoy en día en este panorama. Por un lado las “Escuelas de Danza”, dedicadas a formar profesionales para ejercer un arte, educan tanto en la tradición académica del ballet como en la danza moderna. Por otro lado, aunque todavía existen, las Escuelas de Baile que educaban a personas particulares para bailar mejor en contextos privados han sido superadas por la poderosa influencia del cine y la televisión. Hoy en día las personas comunes no sólo aprenden lo esencial de la práctica de bailar mirando televisión, sino que se puede afirmar que todo el imaginario coreográfico está formateado desde allí, cuestión sobre la que me extenderé más adelante. Las Escuelas de Baile espectáculo, por último, han proliferado enormemente por la existencia de una demanda permanente desde la televisión y desde los ballet folclóricos.

A pesar de estos cambios, el espíritu de las diferencias entre estos tipos de escuelas se ha mantenido intacto. En el fondo se trata de la diferencia entre arte y artesanía. Tal como ocurre hoy en la música y en el cine, en la danza hay, a lo largo de todo el siglo XX, un intenso tráfico de autores e intérpretes desde la práctica artística a las prácticas artesanales e industriales y viceversa. Sin embargo, a diferencia del cine, donde nadie duda de la estatura artística de Hitchcock, o de Chaplin, por mucho que sus obras hayan estado destinadas esencialmente al mercado y la industria, o de la música, donde muy pocos dudan en conferirle el rango de arte al jazz, o a ciertos autores que hacen música para el cine, en la danza estos cruces son frecuentemente negados, y su dignidad

artística desconocida o rebajada. Así, las producciones de Broadway, e incluso la participación en ellas de Balanchine o Martha Graham rara vez son consignadas en las historias de la danza como algo más que anécdotas.

La diferencia, vagamente aristocrática y con serio aroma a arribismo, entre “danza” (arte, culto, alto) y “baile” (práctica común, relativamente trivial) sigue siendo importante para la mayoría del gremio.

6.- La constitución de un arte

Todos los expertos coinciden en que el arte europeo de la danza tiene sus orígenes en los bailes cortesanos de los siglos XVI y XVII. En este capítulo quiero describir algo de ese origen y proponer hipótesis que sugieren que las tensiones que se dan entre las diversas formas iniciales se proyectan hasta hoy como tensiones estilísticas y oscilaciones que constituyen lo propio de este arte.

El principio metodológico general es que el arte de una época nunca puede ser caracterizado por una serie única, estable y coherente, de rasgos, sino que se constituye a través de rasgos contrapuestos, hacia los que tiende, entre los que oscila, y que definen el rango de sus posibilidades. En el caso de la danza europea de los siglos XVIII al XX esas tensiones significan énfasis diversos en cuanto a la representación, al contenido, a la técnica, a la importancia relativa de la destreza o la expresión, a la importancia asignada a los coreógrafos, intérpretes y públicos. Es decir, en todos los elementos que permiten caracterizar un estilo.

Voy a exponer esas oscilaciones constituyentes en tres contraposiciones que se dieron sucesivamente:

- a. entre las mascaradas y el ballet profesional,
- b. entre el ballet à entrées y el ballet d'action
- c. entre el ballet ilustrado y el ballet romántico

Hasta allí, es decir, hasta principios del siglo XIX, consideraré el período constituyente. En el capítulo siguiente examinaré diferencias más específicas en el ballet académico, y en el subsiguiente entre los estilos académico y moderno.

a. Mascaradas y Ballet Profesional

La Mascaradas, Masques y Ballets d’Cour²⁹ fueron, entre 1500 y 1650, grandes eventos en que toda una corte participa de un momento político de

29 Sobre este tipo de obras se pueden buscar más detalles en Carol Lee: *Ballet in western culture*, Routledge, New York, 2002. Una exposición realmente sugerente es la de Susan Leigh Foster: *Reading Dancing*, University of California Press, 1986, pp. 100 – 121.

importancia, como un matrimonio real, la firma de un tratado o la entronización de un monarca. Eran espectáculos en una época en que una buena parte del ejercicio del poder consistía en hacerlo visible. Ocasiones en que se podía mostrar la fuerza y la dignidad de un monarca, y hacer sentir de manera visible las jerarquías, privilegios y favoritismos de que se rodeaba.

Eran eventos que tenían un libreto, en que cada participante tenía un lugar asignado, una serie de actos que realizar, e incluso tenía asignados vestuarios, elementos y, desde luego, un orden en la presentación. Los libretos solían tratar de escenas de dioses o de historias míticas, pero los personajes eran encarnados por los mismos miembros de la corte, que reproducían su lugar en la jerarquía real a través de papeles análogos en la jerarquía mítica. Todos eran ejecutantes y a la vez todos eran público. La ocasión era para ver pero, sobre todo, para ser visto. A pesar de que eran larga y cuidadosamente preparados prácticamente todos los participantes eran aficionados. No había en rigor representación, que es una de las condiciones fundantes del arte moderno, sino reproducción actuada de relaciones reales.

Se efectuaban en espacios muy grandes o abiertos (salones o jardines), en que sólo las figuras rectoras estaban en algún estrado algo más elevado, al que llegaban después de participar ellos mismos en el gran acto. En general tenían un carácter procesional, en que se hacían diseños de piso muy simples, y donde los participantes salían del público, hacían un cierto recorrido, y volvían a ser espectadores.

Lo que reproducían es estos recorridos en buenas cuentas no eran sino las relaciones sociales que de hecho vivían, es decir, no había en esos actos la diferencia entre la acción de arte (todos coincidían en señalar estas ocasiones como “artísticas”) y la vida común, que es otra de las características definitorias del arte moderno.

Es interesante, al respecto, comparar estas mascaradas palaciegas con los carnavales callejeros de la misma época, en que también, a través de un orden procesional de movimientos, se solían reproducir los oficios de los diversos gremios de artesanos y hacer evidentes de manera cómica y picaresca las relaciones sociales que se daban en ellos³⁰. Las mascaradas y los carnavales podrían ser vistos como dos aspectos, el del arte “alto” y el del arte “bajo”, de la

30 Ver, al respecto, el hermoso estudio de Mijail Bajtin: *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, el contexto de Francois Rebelais (1941), Alianza, Madrid, 1998.

misma clase de eventos de danza. Eventos que, en este estado, en realidad son anteriores a la constitución del arte como tal. Esa tensión entre las versiones “altas” y “bajas” de la danza, como ya he comentado a propósito de la diferencia entre danza y baile, se prolongarán a lo largo de toda su historia.

Pero, más allá, quizás pueda decirse que la misma tensión entre constituir un evento artístico como algo que no hace más que reproducir la vida común, que es una parte de la vida efectiva, y el constituirlo como algo distinto, como momento especial que representa (presenta de nuevo, en otro orden y otro espacio artificiales) la vida, más que reproducirla, permanecerá de manera soterrada, negada, hasta emerger recién en el siglo XX, a través de la proposición del modernismo de hacer una vida bella, o el desafío de las vanguardias de borrar la diferencia entre el arte y la vida.

De esta manera se puede hacer una conexión entre el origen del arte moderno de la danza y lo que, en términos históricos y estilísticos, puede considerarse como su fin: la idea post moderna de que todos los movimientos comunes son danza, de que hay que disolver el espacio escénico, disolver la diferencia entre el ejecutante y el público, hacer de la danza vida y de la vida danza³¹.

Pero el espacio entre este origen en el siglo XVI y este fin en el siglo XX, que es el espacio propio del arte en su constitución moderna, no es sólo un espacio en el tiempo, como si la Mascarada o la vanguardia pudieran circunscribirse a momentos, acotados, al principio y al final de su historia. Esta posibilidad en el origen y en el fin de disolver el arte en la vida ha estado presente de manera permanente en todos estos siglos, en las fiestas populares, en cada gesto bailado de la vida cotidiana. El que el arte sea considerado un ámbito especial, artificial, distinto de la vida común, es algo propio de la modernidad. Pero dos cosas deben observarse al respecto. Una es que la modernidad siempre ha tenido en sí misma a su contrario. La otra es que la modernidad es perfectamente superable.

La constitución del arte de la danza como ámbito extraordinario, como un espacio de re-presentación, está directamente relacionado con su profesionalización, desde mediados del siglo XVII. La tradición del ballet que se forma a partir de ella inaugura la diferencia entre ejecutantes y público (ejecutante activo, público pasivo), que prolonga la diferencia previa entre coreógrafo y

31 Se puede encontrar la idea de “fin de la danza” en el artículo de Noel Carroll: *The Philosophy of Art History, Dance, and the 1960s*, en *Reinventing Dance in the 1960's*, editado por Sally Banes, pp. 81–97, The University of Wisconsin Press, Madison, USA, 2003.

ejecutante (coreógrafo directivo, ejecutantes que obedecen instrucciones). Pero inaugura también la formación de un espacio escénico específico, ahora cerrado, con límites definidos para la tramoya (que en las Mascaradas era escasa o plenamente visible) y para el público, que ahora no podrá recorrer el evento, entrando y saliendo, captándolo en tres dimensiones, sino que será fijado en un lugar desde el cual puede captar dos dimensiones privilegiadas (el alto y el ancho) teniendo dificultades sistemáticas para registrar la profundidad (lo que dará origen a toda clase de trucos e ilusionismos escénicos).

Del salón y el jardín la danza, y junto a ella la ópera, que también está en proceso de constitución, pasarán al teatro. Y durante el siglo XVIII toda corte que se precie de su poder construirá al menos uno, o mejor dos, uno grande y fastuoso, para muchos invitados, y otro más pequeño y lujoso, para la corte más próxima. Es la diferencia, por ejemplo, entre el Teatro María en San Petesburgo, pequeño e íntimo, y el gran (Bolshoi) teatro de Moscú.

Pero también este ballet para teatro tendrá su expresión “alta”, que es la que registran extasiados los historiadores (con Noverre, la Camargo, Pierre Rameau, la Sallé, etc.) y su versión “baja”, que omiten delicada y pudorosamente, por lo que tenemos mucho menos documentación sobre ella, desgraciadamente. Se trata de los pequeños teatros en las casas de citas donde los mismos nobles que han asistido al teatro oficial, y las mismas bailarinas que les han bailado, intercambian ahora agrados y favores en torno a verdaderas representaciones de danza, que muchas veces alcanzaron tanta destreza y complejidad como las otras. Es la prehistoria del vaudeville, y un espacio de preciosa información sobre la historia de la sensibilidad moderna, que casi todas las historias de la danza por supuesto... omiten³².

En este punto es bueno introducir un comentario sobre las expresiones “danzas barrocas” y “danzas del Renacimiento” que se suelen aplicar de manera bastante vaga tanto para ejercicios de tipo profesional como para los de los bailes cortesanos practicados por aficionados, y cubriendo un período enorme, de trescientos años, entre 1450 y 1750. Incluso en la plástica y en la literatura hay una cierta variabilidad entre los expertos cuando aplican las categorías “Barroco” y “Renacimiento”. La formulación de estas categorías, es decir, la enumeración de ciertos rasgos estilísticos y su atribución a ciertos períodos o países es ya un

32 Un estudio sobre este período se puede encontrar en Mark Franko: *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993

proceso histórico, que obedece a las diversas posiciones e intereses de sus autores respecto de esos períodos. Si el modelo de lo que se puede llamar “Renacimiento” es el arte de las ciudades italianas del siglo XV, al tratar de determinar una correspondencia entre ese modelo con lo que ocurría en Inglaterra o Polonia encontramos no sólo un desfase temporal (el “renacimiento” inglés ocurre más bien en el siglo XVI, o incluso en el XVII) sino, justamente por eso, un cruce con otras épocas y estilos. El “Renacimiento” en Polonia, por ejemplo, es difícil de separar claramente tanto de las herencias góticas como de las influencias manieristas posteriores.

Como he comentado antes, esta dificultad para aplicar las categorías estilísticas se ve agravada en danza por la falta de descripciones directas y específicas de los bailes mismos, de sus esquemas corporales inmediatos. La mayor parte de las descripciones se detienen en comentar los gestos, un movimiento en particular (como el famoso salto en la Volta, que al parecer gustaba mucho a Isabel I Tudor), o complejos diseños de piso que describen trayectorias (hermosamente dibujadas en el tratado de Raoul Feuillet) de las que no se pueden deducir realmente los movimientos del resto del cuerpo, sobre todo en cuanto a su energía y flujo.

No hay ninguna razón, sin embargo, para que los grandes cambios sociales y culturales que dieron origen a las diferencias de estilo en todas las artes no hayan afectado también al arte de la danza. Se puede sospechar sin gran temor que deben haber existido diferencias importantes e interesantes entre algo que podríamos caracterizar como “danzas del Renacimiento”, “danzas de la época barroca”, e incluso (hay que recordar que se trata de un período de trescientos años) “danzas manieristas” o “danzas góticas”.

El problema es que las fuentes, los textos de los Maestros de Danza, son escasos antes de 1700 y, peor aún, son progresivamente más vagos mientras más antiguos. Esto significa pues que no tenemos ninguna seguridad sobre aquello que podría llamarse “danza renacentista”. Siguiendo la periodización, mucho mejor trabajada, de la plástica, deberíamos decir que las diferencias más antiguas de las que podemos dar descripciones aceptables tendrían que ver más bien con “danzas manieristas”, o de la época en que la modernidad está teniendo su primera gran crisis cultural, y se debate entre crueles guerras de religión por un lado y el auge de las monarquías absolutas por otro.

Propongo, como criterio historiográfico, que debería distinguirse en

general entre los textos que las describen (Arbeau, Caroso, Feuillet, entre 1550 y 1650) y el mundo que los sostiene, y los que se inician con John Weaver (1700) y Pierre Rameau (1725), que es la época propiamente barroca. Hay que considerar además que ya en estos textos se empieza a hacer la diferencia entre las danzas burguesas comunes y el ejercicio profesional, es decir, marcan la transición del Maestro de Danza al Maestro de Ballet. Esto nos obliga a distinguir las danzas burguesas que se practican en versiones aristocratizadas en las cortes, de las primeras manifestaciones del ballet profesional. ¿Sobre cuál de ellas deberíamos aplicar la categoría “barroco”? ¿Las categorías estilísticas que se crean para las artes, son aplicables sin más a las prácticas que no tienen un carácter artístico? Si lo hacemos tendremos que tener en cuenta que estamos extendiendo su uso a algo así como un “estilo de vida barroco”, o una “vida manierista”. Y aún en ese caso ¿es la “vida barroca” en las cortes absolutistas análoga a la manera de vivir en las grandes casas de los burgueses acomodados?

Hago estas consideraciones porque me interesa concluir en los siguientes puntos: 1. las categorías como “danza renacentista” o “danza barroca” son altamente problemáticas, y no hay una base de documentos suficiente como para definir las de una manera clara y específica; 2. al investigarlas se debe distinguir entre ámbitos que, por muy estrechamente relacionados que estén, son de órdenes muy diversos, como la historia del arte de la historia de la sensibilidad, o la historia de la vida en la corte de la historia del desarrollo de la sensibilidad burguesa; 3. en todo caso, la tarea de reconstruir danzas anteriores al 1800 debe estar plenamente informada y acompañada de la reconstrucción del contexto cultural en que se dieron.

En realidad la mayor parte de lo que vemos bajo el rótulo de “danzas del Renacimiento” o “danzas barrocas” son creaciones que, a pesar del referente o la alusión histórica, tienen que ver más con las angustias del presente que con las alegrías del pasado y, si las reconocemos de esta manera, aprenderemos en ellas mucho más sobre nosotros que sobre nuestros tatarabuelos.

b. Ballet à entrée y Ballet d'action

El arte moderno de la danza nació, sin embargo, subordinado al arte de la ópera. Y esta subordinación no fue meramente negativa, sino que aportó nuevos rasgos que la constituyen.

Desde fines del siglo XVII se llamó “ballet à entrée” (“ballet de entradas”)

a bailes que se presentaban al principio y en los entre actos de las óperas. El nombre proviene del hecho de que los ejecutantes entraban, hacían su acto y salían, en una disposición esencialmente bidimensional, sin un uso real de la profundidad. A veces estos números de baile estaban en la obra misma, la mayor parte de las veces, sin embargo, eran agregados, sin relación con la trama, sin un tema específico o, incluso, con temas distintos al de la obra principal.

El ballet à entrée es el primer tipo de ejercicio profesional de la danza que tiene un sentido explícitamente artístico. Marca, desde sus inicios, una idea de la corporalidad que se presenta no sólo como espectáculo (a la manera de los acróbatas o los saltimbanquis) sino como un modelo educativo, digno de ser imitado. Presenta ante el público un cuerpo abierto, que puede ser leído (el en dehors como libro abierto) con movimientos definidos y claros, a los que desde el principio los teóricos y maestros llamaban “limpios”. Una corporalidad que proyectaba la idea de elegancia y la estigmatización de la desproporción y la torpeza. Es por esto que los bailarines fueron vistos y homenajeados de una manera muy distinta a como podrían serlo los bufones o los malabaristas que, eventualmente, podrían mostrar destrezas corporales análogas. Para decirlo de una vez, el ballet surgió al mismo tiempo, y en estrecha relación con la filosofía de la Ilustración, como parte de sus ideales.

Justamente este afán de ligar arte y pedagogía es el que llevó a los maestros de ballet a reivindicar su autonomía respecto de la ópera y plantear la capacidad propia del ballet para cumplir con las tareas de lo bello y lo educativo. Es importante notar que los maestros de ballet del siglo XVIII (John Weaver, Pierre Rameau, Jean George Noverre, Gasparo Angiolini) operan a la vez como teóricos de su arte, como coreógrafos, maestros en las técnicas de ejecución y, casi siempre, como productores y empresarios. De varias maneras estos maestros promovieron el “ballet d’action”, es decir, obras que contaban con una trama y desarrollo dramático, y que ponían al centro de la puesta en escena la capacidad expresiva y comunicativa de la danza misma.

Pierre Beauchamps, Pierre Rameau y los ballets à entrée por un lado, John Weaver, Jean George Noverre y los ballets d’action por otro, forman una oscilación que marca el arte de la danza hasta hoy en día. Por un lado el ballet à entrée inaugura el énfasis en la forma, en la destreza, la tendencia a la abstracción, a la danza “pura”, cuyo único referente es la música, el gusto por la musicalidad y el divertimento, por el despliegue que muestra un desarrollo

técnico pero no necesariamente dramático. En el extremo se trata de una tendencia al esteticismo de la que surgirá de manera natural el estilo académico. Desde los divertimentos entre un acto y otro de una ópera, pasando por las escenas de ballet blanco del ballet clásico, hasta la danza pura de Balanchine, o incluso las obras de Cunningham en los años 80 y 90, el formalismo en danza es una constante, un énfasis posible, que recorre las obras, los autores y los estilos.

El ballet d'action, por otro lado, inaugura el interés por el contenido, por la expresividad, la teatralidad, el desarrollo dramático. Pone a la danza en conexión con la literatura, con un uso más funcional, incidental, de la música, inicia la preocupación por la integración de las artes en torno a la danza. El vestuario, la iluminación, la puesta en escena, se hacen importantes. No sólo el espacio de movimientos en que el bailarín ejerce sus destrezas es relevante, sino también la relación entre ese espacio y el espacio de desplazamientos en que ocurre la obra como conjunto. En el extremo, el ballet d'action inicia una cierta tendencia intelectualista, en que se pone en primer plano la intención comunicativa y educativa. No es difícil ponerlo en conexión con el ideal expresivo del estilo moderno. Desde la Medea de Noverre (1760), pasando por los afanes narrativos de Petipá y Fokine, hasta la danza teatro de Pina Bausch, se puede reconocer aquí otra serie de énfasis, paralela a la tendencia formalista, que estará en constante tensión e interacción con ella. No como diferencias de estilo sino como tensiones al interior de cada autor, de cada estilo, de cada obra.

Cuando imaginamos el ballet à entrée no hay que creer que su existencia fue meramente inicial (antes de la autonomía de las obras de danza predicada por Noverre), o que su ejecución se limitaba a escenas de baile breves y esporádicas. Este es un punto importante porque puede cambiar completamente la idea que habitualmente tenemos del origen del ballet, y que la historia oficial fomenta, en el fondo presa del aura vanidosa de una buena parte de la profesión.

La esencia del ballet à entrée, es decir, el hecho de que las presentaciones de ballet ocurrían entre los actos de las óperas, se desarrolló enormemente en Italia, en el siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX. En los teatros de Milán, Venecia, Padua, Turín, Viena, Florencia, Nápoles, que eran los más importantes, y en innumerables otros en los pueblos italianos, se representaban óperas en que se intercalaban no sólo episodios sino grandes obras de ballet³³.

33 Sobre todo este importante capítulo de la historia de la danza se puede consultar: *The grotesque dancer on the eighteenth century stage*, Gennaro Magri and his world, editado por Rebecca Harris-Warrick y Bruce Alana Brown, The University of Wisconsin Press, Wisconsin,

En la época entre 1710 y 1740, con el auge de la ópera seria, heroica (ilustrada), y el decaimiento relativo de la ópera cómica que había imperado hasta entonces, se tendió a separar físicamente las escenas cantadas de las bailadas, creando espacios aparte, en los entreactos, para el momento bailado, heredero de lo cómico, que oficiaba como divertimento. Desde 1750 estos espacios, que hasta entonces eran más o menos breves, y eran ejecutados por cuatro o seis bailarines, se convirtieron en presentaciones enormes, en que participaban entre veinte y cuarenta personas, y que podían durar hasta una hora cada una. Hacia 1780 era común asistir a una representación operática de tres actos, de unos cincuenta minutos cada uno, entre los cuales se desarrollaban dos obras de ballet (entre el primer y segundo acto, y entre el segundo y el tercer acto) de una hora cada una, y que eran iniciadas con un ballet (unos veinte minutos) y despedidas con otro (otros veinte): en total unas ¡seis horas de representación!

Digamos, para entender un espectáculo tan extraordinario, que los asistentes estaban sentados alrededor de mesas en que jugaban a las cartas, probaban un buen vino e incluso podían comer bocadillos de respetable tamaño. No es raro que en este contexto en las obras de ballet (que solían tener una trama completamente distinta a la de la ópera en que estaban intercaladas!) imperara el “ballerino grottesco”, es decir, el que hacía papeles cómicos, con un gran despliegue de destreza y movilidad y que en buenas cuentas despertaba y mantenía atento el interés de los espectadores. El más famoso de estos bailarines se llamó Gennaro Magri. Se dice que cuando bailaba los asistentes de manera unánime dejaban sus juegos de cartas e incluso sus bebidas para atenderlo y aplaudirlo.

El “Tratado teórico-práctico de Baile” de Gennaro Magri, publicado en 1779 es el reverso de las consagradas “Cartas sobre la danza y sobre los ballets” de Jean George Noverre, publicadas por primera vez en 1760³⁴. Sostiene una práctica de la danza altamente tecnificada, fundada en técnicas de saltos y giros, en modos de desarrollar la agilidad y la energía, en el uso de la pantomima, es

USA, 2005.

34 Existen dos ediciones en castellano de las “Cartas” de Noverre. La primera, con una biografía del autor escrita por André Levinson, en Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946. La segunda, que reproduce la anterior, en Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985. La edición inglesa, con un prólogo de Cyril W. Beaumont, publicada en 1930, se puede encontrar en Dance Horizons, Nueva York, 1968. Hay una edición francesa, con un interesante prólogo de Maurice Béjart, en Editions Ramsay, París, 1978. Todas están basadas en la edición aumentada que Noverre publicó en 1805. El “Tratado” de Gennaro Magri se puede encontrar en la edición inglesa de Dance Books, Londres, 1988.

decir, de la expresión corporal completa, no sólo basada en el rostro o en los gestos. Gasparo Angiolini, en la misma época y en el mismo espíritu, critica el régimen de movimientos pregonado por Noverre, mantiene que los bailarines de Noverre se limitan a caminar por el escenario, critica la excesiva tendencia pedagógica, la tendencia a limitarse a actuar en lugar de bailar.

Jean George Noverre, Charles Le Picq, Maximilian y Pierre Gardel, por un lado, Gasparo Angiolini, Gennaro Magri, Onorato y Salvatore Viganó por otro, constituyen una auténtica polémica, atravesada ya por las polémicas entre Ilustración y Romanticismo, y entre conservadurismo y revolución³⁵. En muchos sentidos esta contraposición puede reconocerse aún hoy. Y debe, al menos, moderar la imagen común de un tranquilo nacimiento del ballet en torno a los ideales conservadores de elegancia y nobleza. Nos muestra, desde luego, que la tradición de la técnica académica proviene de Italia, no de Francia, a lo largo de un hilo que conecta el tratado de Magri (1779), con el de Carlo Blasis (1828), la influencia de Salvatore Viganó (entre 1800 y 1820) y Filippo Taglioni (entre 1820 y 1840) hasta llegar a Johansson y Cechetti en Rusia, donde es llevada a su máximo desarrollo por Agripina Vaganova (entre 1930 y 1950) y Asaf Messerer (en los años 60). Nos permite, por otro lado, precisar mejor qué es lo que se juega, internamente más que por el contexto, en las vicisitudes de la historia del ballet.

c. Ballet Ilustrado y Ballet Romántico

Cuando se trata de distinguir el ballet ilustrado del ballet romántico³⁶ hay que tener presente que no hay un solo modo de la Ilustración, ni tampoco un solo modo del Romanticismo. En la medida en que estas distinciones atraviesan todos los ámbitos de la cultura moderna, hasta convertirse en una tensión fundamental, cabe hacer un mínimo juego de diferencias, que se pueden proyectar perfectamente hasta los problemas actuales de la danza.

Es necesario distinguir entre la época filosófica de la Ilustración, más

35 Sobre esta época se pueden consultar los hermosos textos de Judith Chazin-Bennahum, por ejemplo, *Dance in the shadow of the guillotine*, en Southern Illinois University Press, Illinois, 1988, o *The lure of perfections: Fashion and ballet, 1780-1830*, en Routledge, Londres, 2004, ambos con muchas ilustraciones de la época.

36 En general no usaré la expresión “ballet clásico”, salvo para hacer una distinción más acotada, muy específica: los ballets de Petipá. Expresiones como “ballet clásico”, “música clásica” o, peor, “danza contemporánea”, son esencialmente vagas, genéricas, se usan en muchos contextos distintos y suelen crear más confusión que la que quieren resolver.

o menos entre 1740 y 1780, y la de la Ilustración en el poder, sobre todo en el gobierno de Napoleón Bonaparte, más o menos entre 1790 y 1820. Por cierto se pueden hacer muchas otras distinciones más finas, la que propongo sólo tiene un carácter instrumental, pensando en la historia de la danza. La primera está ligada al racionalismo, a la idea de progreso, a un ideal educativo fundado en la plena confianza en el poder iluminador de la razón, a la idea de un horizonte de emancipación y fraternidad que la humanidad puede alcanzar a través del diálogo racional. La segunda, manteniendo estos ideales, ha procurado convertirlos en hechos políticos e instituciones. Es la que creó las escuelas laicas, la división en tres poderes del Estado, el código de derecho civil, la diferencia entre el gobierno y el fisco, las constituciones que instauran la soberanía de la ley, y los hospitales psiquiátricos. Mientras la primera está compuesta por una serie de sabios y filósofos que participaron escasamente en la política activa y nada en el gobierno, la segunda está formada por hombres de Estado, legisladores y funcionarios deseosos de imponer el orden de la razón en todos los rincones de lo social. Mientras la primera es una filosofía progresista e iluminista, en la segunda época aflora lo que esos mismos ideales tienen de totalitarismo de la razón, de urgencia por la higiene (moral) pública, y de obsesión por la claridad formal.

De la misma manera, es necesario distinguir el romanticismo revolucionario, más o menos entre 1780 y 1820, del romanticismo conservador, desde 1830 a 1860. El primero es la rebelión contra el racionalismo ilustrado y su manía por las dicotomías en nombre de un ideal de ser humano integrado total, en que convivan razón e instinto, lo ético y lo bello, la claridad y la oscuridad del alma humana. Es una rebelión en nombre de la experiencia viva, de la aventura y las pasiones profundas. Una exaltación de la libertad en contra de toda forma de deshumanización. Un reclamo por los derechos y la dignidad de las emociones, de la voluntad y de la autonomía moral. Este primer romanticismo es sobre todo rebelión contra lo establecido, contra las trabas y las leyes que puedan limitar la imaginación y la vitalidad. Y este primer romanticismo también es el que es amplia y desastrosamente derrotado por la revolución industrial, por el pragmatismo capitalista, por el poder racionalista de los gobiernos ilustrados. Después de un breve y brillante estallido en torno a la revolución francesa se disuelve rápidamente en intelectuales resignados, o sumergidos profundamente en la melancolía, la soledad o la locura. La soledad de Beethoven, el ánimo oscuro

de los grabados de Goya, la locura de Hölderlin, son sus mejores ejemplos³⁷.

Cuando, tras las guerras napoleónicas, emerge una cultura completamente burguesa, las formas y signos creados por el romanticismo cambian absolutamente de carácter. Se transforman en las formas de una cultura conformista, adepta a la evasión y al sentimentalismo, abiertamente conservadora en lo político e incluso en el ámbito de las relaciones interpersonales, ligada a la nostalgia de lo medieval más que a una vocación por rebelarse contra la opresión presente. Una cultura que reduce lo heroico a lo estridente, la imaginación poética a la cursilería, las alusiones mitológicas e históricas al recurso a lo exótico y lo extravagante, lo sublime y lo bello a lo gracioso y meramente bonito.

En la danza la primera Ilustración se expresa en toda la escuela de Noverre y los Gardel. Un énfasis relativo (frente al Romanticismo) en las formas, en lo intelectual, en lo reflexivo, reposado, refinado, elegante. Énfasis en lo universal y noble. Un afán por educar de manera racionalista que espera del espectador una respuesta estética, el sentimiento de lo bello, de la misma manera como privilegia en el intérprete el talento que puede desarrollarse de manera racional³⁸.

En la misma época quizás sea Salvatore Viganó (1769-1821) el único representante del romanticismo revolucionario. No creo que pueda decirse lo mismo de las obras por encargo de Maximilien Gardel (obligadas por el gobierno revolucionario), ni del sentimentalismo de *La Fille Mal Gardée* (1789), de Douverbal, que ha sobrevivido quizás justamente porque anticipa el sentimentalismo conservador posterior. Viganó produjo obras en que se apelaba a emociones fuertes, se hacía uso de despliegues de destreza que arrancaban el aplauso comprometido de un público que estaba involucrado (que no es sólo el espectador pasivo de un mensaje educativo), hace uso de temas históricos en que se pueden identificar cuestiones políticas que afectaban al público que asistía a verlas, hace uso de músicas coloridas y puestas en escena naturalistas, en tramas con una buena dosis de emotividad y espontaneidad. Si lo consideramos en su contexto, nada de esto es extraño. Obedece a la tendencia general de las óperas

37 Sobre el romanticismo se puede ver la extraordinaria colección de ensayos de Isaiah Berlin: *Las Raíces del Romanticismo* (1965), Taurus, Madrid, 2000. También, de Alfredo De Paz: *La Revolución Romántica* (1984), Tecnos/Alianza, Madrid, 2003. Sobre el totalitarismo ilustrado se ha escrito mucho. Un texto interesante es Michel Foucault: *Historia de la Locura en la Época Clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

38 Además de los textos de Judith Chazin-Bennahum, que he citado antes, sobre este período se pueden consultar los artículos de *Rethinking the Silph*, *New Perspectives on the Romantic Ballet*, editado por Lynn Garafola, en Wesleyan University Press, USA, 1997.

de la época, que tienen mayor presencia en los teatros, y que están mucho mejor documentadas hoy en día.

Si se consideran las circunstancias políticas francesas, dictadura y guerras napoleónicas seguidas de la época reaccionaria de la Restauración, tampoco es raro que se haya pasado del ballet ilustrado, que fue protegido por la corte de Napoleón, igual que la pintura “clasisista” de David, como parte de su boato y signo de poder, al ballet romántico conservador, más del gusto de los nuevos burgueses.

Las diferencias entre lo que John Martin³⁹ llamó “clásico”, es decir, el racionalismo ilustrado, y lo que llamó “romántico”, refiriéndose al romanticismo conservador, sigue siendo una tensión y una oscilación permanente en danza hasta el día de hoy. En rigor no hay danza propiamente romántica, en el espíritu del romanticismo original, hasta Isadora Duncan, y hasta el expresionismo de Mary Wigman. Lo que en danza se suele llamar “romántico”, en cambio, no es sino la ideología sentimental y reaccionaria de la época de la Restauración (1815-1830) extendida y popularizada en la novela histórica, el folletín, el radioteatro y la teleserie. Es curioso que la danza sea el único arte en que se sigue hablando y valorando seriamente a esa época. Muchas personas, por ejemplo, se siguen emocionando con Giselle, hasta hoy. Yo creo que hay algo muy profundo en esa supervivencia que en cualquier otro arte sería considerada absurda. Algo así como considerar al entretenido Walter Scott como una cumbre de la literatura, o a los valeses de los Strauss como una cumbre de la música de todos los tiempos. Mi impresión es que esto está relacionado con el profundo impacto que la corporalidad asociada al ballet académico ha producido en la cultura europea, con sus hondas relaciones con el machismo, y los nuevos índices de estatus en una sociedad que ya no reconoce valor a la vieja nobleza y aristocracia de sangre. Voy a dedicar el capítulo que sigue a comentar estas características del ballet académico y sus proyecciones.

7. El estilo y la corporalidad académica

No es difícil hacer una secuencia de las épocas en la historia del ballet considerando sus propias historias, es decir las historias que han sido escritas

39 En John Martin: *The modern dance* (1933), Dance Horizons, Nueva York, 1965, y en *Introduction to the dance*, (1939) Norton & Company, Nueva York, 1939. La diferencia que establece Martin es algo esquemática, y no reproduce la complejidad histórica real. Aún así todavía resulta útil, por lo menos desde un punto de vista estilístico.

desde su punto de vista, que son la mayoría. En esas épocas siempre hay que tener presente a los coreógrafos y teóricos más relevantes, a los Maestros de Ballet que han especificado las normas de la técnica de ejecución, y a las intérpretes más famosas, estas últimas siempre de a dos. Aunque lo que actualmente reconocemos como ballet académico no tiene más de 120 años, desde su propia óptica la tradición se remonta al siglo XVII.

Las épocas y las correspondencias son aproximadas, quizás se puedan agregar otros hitos, pero esa es en lo esencial su historia. Sin embargo, en realidad su historia contemporánea no se remonta más allá del manual de Carlo Blasis, y las obras románticas producidas desde 1830. Es entonces cuando empieza a formarse lo que hoy reconoceríamos como ballet.

Esquema de la Historia del Ballet

	1730-1790	1820-1860	1880-1910	1910-1940	
1940-1960	1960-1980				
Teóricos y	Pierre Rameau	Jean Coralli	Marius Petipá	Michel Fokine	G .
Balanchine	Y.Grigorivich				
Coreógrafos	J. G. Noverre	Filipo Taglioni	Lev Ivanov	Serge Lifar	
Roland Petit	Maurice Bejart				
Maestros de	J. G. Noverre	Carlos Blasis	Gustav Johanson	E. Cechetti	A .
Vaganova	Asaf Messerer				
Ballet	Gennaro Magri	Michel St Leon			
Intérpretes	María Sallé	Carlota Grisi	Pierina Legnani	N. Makarova	
M. Plisetskaya					
Famosas	María Camargo	Ana Pavlova	T. Karsavina	Olga Ulanova	
M. Fontayn					
	Fanny Cerrito	María Taglioni	Ana Pavlova		
		Fanny Elssler			
Obras	Medea	Giselle	Lago de los Cisnes	Petrouchka	
Apolo	Espartaco				
	Noverre 1780	Perrot 1841	Petipá Ivanov 1895	Fokine 1912	
Balanchine 1936	Grigorovich				
	La fille mal gardée	Coppelia	Cascanueces	El pájaro de fuego	Jewels
	Douverbai 1789	St. Leon 1870	Ivanov 1892	Fokine 1913	
Balanchine 1967					

Concebido inicialmente como un arte de corte, que requería de un fuerte mecenazgo, el arte de la danza resistió a duras penas el significativo cambio de público que ocurrió en los primeros decenios del siglo XIX. Hemos visto que en Italia nunca dejó de depender de la ópera, que ya tenía un público burgués reclutado principalmente en las capas medias, y cómo, en ese contexto, debió acomodarse al recurso cómico, lo que lo llevó a exaltar la destreza y la energía como recursos histriónicos. En Francia por su parte, debilitado sustancialmente el patrocinio estatal, también debió recurrir a la adaptación a la nueva sensibilidad conservadora del público pequeño burgués, lo que se tradujo también en un énfasis en el virtuosismo y en el despliegue técnico.

En Italia terminó por ser completamente desplazado por la ópera, cuestión que ocurrió en la mayor parte de los teatros europeos, salvo en los de las cortes más reaccionarias, como Dinamarca y Rusia. El retroceso del ballet, que había estado presente en casi todas las cortes europeas en el siglo XVIII, fue tal que, con la excepción de Coppelia en 1870, se llegó a considerar una novedad las giras de las compañías rusas a principios del siglo XX. En Estados Unidos, Inglaterra y Alemania no hubo compañías propias y estables hasta la década de 1940. A fines del siglo XIX y principios del XX los bailarines y coreógrafos franceses e italianos se veían obligados a ejercer en Rusia. Incluso se puede decir que el ballet fue reintroducido en Francia en los años 30, bajo la influencia de Diaghilev, por Leonidas Massine y Serge Lifar (ambos rusos) que se hicieron cargo de la escuela de la Ópera de París.

Este retroceso general del ballet entre 1840 y 1930, o su enclaustramiento en Rusia, que es reiteradamente mencionado pero escasamente reflexionado por la historia oficial, tiene dos reversos. Uno oscuro y sistemáticamente omitido, y otro muy celebrado y verdaderamente sorprendente. El primero es la ominosa cercanía del mundo del ballet del siglo XIX, que en realidad siempre siguió existiendo, al mundo del vaudeville, el cabaret y el music hall. El segundo es el renacimiento y la enorme y profusa difusión mundial del estilo académico después de la Segunda Guerra Mundial.

El primero es un oscuro asunto, difícil de indagar, pero que está retratado con toda inocencia en las pinturas de Edgard Degas que, junto a sus amigos, curiosamente, pasaba buena parte de su tiempo en los camarines de las bailarinas de la Ópera de París. Y esas mismas bailarinas, como ya lo hicieron sus abuelas en

la época de la monarquía, repartían su tiempo entre el “arte alto”, “culto”, y los bajos fondos de la artesanía de la danza.

El significado histórico y social del retroceso del ballet puede seguirse, sin embargo, internamente, en las propias temáticas y en los estilos corporales que se fueron desarrollando en los lugares en que permanecía y era visible. Dramas íntimos, subjetivos, puestos en entornos mágicos, evanescentes, llenos de seres semi humanos, en que los seres humanos eran constantemente víctimas de la melancolía y la brujería, no hacían sino mostrar al público dos temas centrales: la nostalgia por los ideales cortesanos perdidos, y la imagen escindida de la mujer.

Por un lado, en pleno auge del republicanismo y las revueltas que convirtieron a las cortes que persistían en el absolutismo en monarquías constitucionales, estas son obras están llenas de príncipes y princesas, reyes bondadosos, hadas pérfidas o benéficas. Es obvio que un género artístico como éste sólo podía ser exitoso en la única corte absolutista de la época, la del Imperio Ruso. O, también, es obvio que los burgueses de París prefirieran ver a las mismas bailarinas en el Molin Rouge.

Pero, por otro lado, se trata de un tipo de obras en que se pone en escena una imagen de lo femenino completamente construida por hombres. Todos los coreógrafos y Maestros de Ballet desde 1750 hasta 1900, con una o dos excepciones, son invariablemente hombres. Lo son también los críticos, como el imponderable Théófilo Gautier, cuyo machismo raya en el absurdo. Lo son también la mayor parte del público, maridos pequeño burgueses que arrastran a sus esposas, y en ningún caso a sus hijos. No es sorprendente en cambio que la enorme mayoría de las intérpretes entre 1830 y 1930 fuesen mujeres. Hasta el punto de que en la segunda mitad del siglo XIX la mayoría de los papeles masculinos eran interpretados en travesti por mujeres.

Es notable el hecho de que esto no fuese así en el siglo XVIII. Entre 1650 y 1750 prácticamente todos los intérpretes eran hombres, y el fenómeno de los papeles en travesti se dio al revés. Entre 1750 y 1830 los registros muestran un amplio equilibrio entre hombres y mujeres siendo, sin embargo, todos los coreógrafos y maestros hombres. Algo muy importante ocurre en la consideración social de la mujer a partir, más o menos, de 1830, que es la época de la industrialización, y también la época victoriana. Y el mundo del ballet y su sub mundo inverso del vaudeville es su reflejo más claro.

Para el machismo característico del romanticismo conservador la mujer

es un ángel o un demonio. Digamos, es Odile u Odette, es Giselle o la Carmen de Bizet. Cosa notoria: sólo secundariamente las mujeres aparecen en estas obras como madres o como hermanas. Tal vez eran temas demasiado delicados como para entregarlos a la frivolidad del arte. Las mujeres son invariablemente desdichadas, como Giselle, y los hombres resultan impunes, como Albrecht⁴⁰. O al revés, las mujeres precipitan desgracias, como el espíritu femenino de La Sífide, o son un mero engaño, como en Coppelia. Estas dicotomías simples y simplonas se repiten una y otra vez hasta convertirse en dos modelos de bailarinas, a las que la escritura curiosamente cursi de Gautier llama la “bailarina cristiana” (María Taglioni), elevada (a pesar de que medía apenas un metro y cuarenta y cinco), espiritual, hábil en los saltos y la técnica de puntas, y la “bailarina pagana” (Fanny Elssler), apasionada, un poco más fornida, experta en giros y ondulaciones de brazos. Una dualidad sorprendente y curiosa que los balletómanos suelen distinguir aún hoy: Legnani y Pavlova, Makarova y Ulanova, Plisetskaya y Fontayn. A las que habría que agregar quizás a la sólida Susane Farrell y a la delgadísima Sylvie Guillem, motivos de envidia universal de las estudiantes de danza de corazón gordito.

Sin embargo, el tema más interno en la teoría de la danza no es propiamente este significado social que pueda tener el ballet (hay quienes lo niegan, la discusión está abierta⁴¹) sino el estilo corporal y los patrones de movimiento en que se traduce, y la estética que está en juego en ambos.

Sea debido a su impronta machista o no, el asunto es que nadie duda que la tradición del ballet puso un claro énfasis en las elevaciones, en los recursos técnicos para sugerir un cuerpo leve, aéreo, con movimientos muy claros,

40 Para hacer una encuesta sobre el tipo de personajes y conflictos que se presentan en el ballet del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX no hay nada mejor que consultar: *Complete Book of Ballets*, de Cyril W. Beaumont, Garden City Publishing Co., Nueva York, 1938, que contiene los argumentos y todos los detalles de la primera puesta en escena de 200 (!) ballets, desde *La Fille Mal Gardée* (1789) hasta los ballets soviéticos de los años 30. Como aún faltaban algunos, Mr. Beaumont publicó tres *Supplement to Complete Book of Ballets*, en 1942, 1954 y 1955.

41 Además de *Rethinking the Sylph*, ya citado, se puede seguir esta discusión en los escritos de André Levinson, que es el defensor más clásico del estilo académico, y en los de Christy Adair, una de las críticas más agudas. Joan Acocella y Lynn Garafola han editado *André Levinson on Dance*, una selección de sus textos, en Wesleyan University Press, Londres, 1991. Tiene un valioso artículo introductorio que contribuye eficazmente a poner su radicalidad en un contexto histórico y estético. El texto clásico de Christy Adair es *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, New York University Press, Nueva York, 1992.

definidos hasta el último detalle, que exigen un alto nivel de entrenamiento y destreza. El estilo académico está comprometido con una estética de lo bello, en que lo bello es una cualidad formal y objetiva que tiene relación con el equilibrio, la armonía, la simetría, la elegancia, la perfección formal. Una idea en que lo bello está directamente relacionado con el control técnico del cuerpo, con el sometimiento técnico de la naturaleza. Es esta noción central la que explica porqué se puede llamar “clásico” a todo el ballet académico, a pesar de sus temáticas superficialmente románticas. Desde un punto de vista puramente interno, la tradición del ballet desde 1830 está plenamente imbuida del espíritu de la Ilustración y de sus prolongaciones en el triunfalismo científico y tecnológico. Para el arte de la danza como tal, a pesar de que las temáticas, la música o el entorno puedan despistar, lo esencial es esta asociación entre la belleza y el dominio técnico del cuerpo. Esa idea central, que es exactamente lo contrario del romanticismo en su concepto, define lo que el ballet tiene de “clásico”.

Por cierto esta noción contiene una idea de corporalidad. Aquí el cuerpo debe acomodarse a las convenciones estéticas de la danza por muy forzadas que sean. Las maestras de ballet no se cansan de repetir que es necesario forzar el cuerpo “hasta que duela”, y están absolutamente conscientes de que eso puede no ser natural⁴².

Lo natural es bello sólo si está dominado técnicamente. Compárese como analogía el “clasicismo” perfectamente medido de los jardines franceses, en que los arbustos son podados hasta convertirlos en cubos o esferas, con el aparente descuido “romántico” de los jardines ingleses, donde incluso las flores silvestres pueden contribuir al conjunto.

Pero no se trata de cualquier sometimiento técnico. Se trata de lograr un cuerpo que sea una superficie frontal, expuesta (la primera posición), con un claro predominio de los movimientos periféricos, desde dentro hacia fuera. Una superficie cerrada, sin hoyos (“apriete las nalgas”, “cierre la boca”), que idealmente no intercambia fluidos con el medio (la respiración y la transpiración

42 Sobre los extremos a los que se llega habitualmente en la formación de las bailarinas de ballet, y sus consecuencias para la salud, ver el texto de L. M. Vincent: *Pas de Death*, Saint Martin's Press, Nueva York, 1994. Está basado en el texto anterior, del mismo autor, pionero en el tema, y que motivó muchas investigaciones y discusiones sobre las oscuridades de la formación académica: *Competing with the Sylph: Dancers and the pursuit of the ideal body form*, Andrews & McMill Publishing Co., Kansas, 1979.

deben ser invisibles). Una superficie dura, que no sufre el impacto del entorno (el cansancio debe ser invisible, el peso debe hacerse invisible), que idealmente no es afectado por la gravedad (el esfuerzo contra la gravedad debe hacerse invisible), ni por el frío, el calor o el dolor eventual (“me lesioné y seguí bailando igual”). Esta dureza se traduce en un énfasis en la tensión y en la rigidez muscular, rigidez de la columna, tensión permanente de las partes. Y se traduce en un cuerpo articulado, en que hay una relación mecánica (no orgánica) entre el eje de la columna y la cabeza, brazos y piernas, que están conectados a él a través de bisagras⁴³.

De un cuerpo trabajado de esta manera no pueden sino surgir patrones de movimiento muy particulares. Se trata de movimientos articulados, con un modelo de articulación y secuencia mecánico (tendencia al flujo discontinuo), con predominio de la elevación y la frontalidad. Pero también de movimientos cerrados en el sentido de “completos”, sin ambigüedad, sin azar, en suma “limpios”⁴⁴. En estos patrones de movimiento los pasos y las posiciones (inicial, final) predominan sobre las secuencias y los movimientos continuos. La claridad se establece a través de un inicio, un paso a paso y un final, claramente delimitados.

Como conjunto esta es una corporalidad en que hay una clara diferencia entre el exterior visible y el interior, que debe hacerse invisible. Hay poco espacio para la expresividad, y ninguno para el exabrupto (“vaya a llorar afuera”). Las emociones son actuadas (nunca vividas in situ), y en general lo son a través de mímica convencional, estereotipada. Hay, por cierto, un régimen de violencia sobre la espontaneidad, de disciplinamiento objetivista y disciplina sin muchas contemplaciones. Se espera del intérprete que obedezca órdenes, y sólo en los papeles centrales de las grandes obras se les ofrece un cierto margen para la variación y la interpretación personal⁴⁵. Se trata, en buenas cuentas, de un

43 Es por la adhesión a estas convenciones estilísticas que los adeptos al estilo académico encuentran tan fascinante el relato breve del romántico alemán Heinrich von Kleist, “Sobre el Teatro de Marionetas” (1810). Para los que quieran entender la filosofía profunda del ballet es altamente recomendable leerlo (hay muchas ediciones en castellano) y reflexionar sobre las curiosas consideraciones que hacen sus personajes.

44 Desde luego, lo que las metáforas fascistoides en torno a lo “sano”, lo “higiénico” y lo “limpio” siempre quieren suprimir es la espontaneidad subjetiva.

45 Es interesante en este punto constatar que todos los testimonios de los adeptos y bal-letómanos que he escuchado coincidan en exaltar las posibilidades de variación interpretativa de las primeras figuras, con toda clase de ejemplos, y coinciden a la vez en restar importancia, disculpar u omitir, la rigidez de la interpretación del resto del elenco.

dominio corporal que se traduce en la contención de la subjetividad.

A pesar de las reformas que se le atribuyen a Fokine, el estilo académico está centrado en la visualidad y el lucimiento. Y lo que se muestra en esa experiencia visual es un modelo corporal al que se le atribuyen los valores de la elegancia, la elevación (espiritual) y la belleza. Con eso queda establecida una clara diferencia entre una cierta corporalidad ideal y todas las otras, que resultan estigmatizadas de hecho y, con frecuencia, explícitamente. Ni los gordos, ni los torpes, ni los discapacitados, ni los raquíuticos, pueden aspirar seriamente al canon de lo elegante y lo bello. A lo largo del siglo XX este modelo de corporalidad, potenciado por los nuevos hábitos de nutrición, por el auge de la higiene y la salubridad pública, por el revolucionario aumento en la esperanza de vida, se ha extendido a las estrellas de cine, a las modelos, a la estética de la “buena presencia”, creando todo un mundo de jerarquías y discriminación corporal ampliamente aceptado por el sentido común, y revestido por cierto de los ideologismos de “vida sana”, “buenos modales” o incluso caminar o sentarse “correctamente”⁴⁶.

Insistiré en algunas de éstas y en otras características del estilo académico más adelante, comparándolo con el estilo moderno. Por ahora quiero redondear estas consideraciones comentando algunos de los significados que podrían tener esta forma de la corporalidad y sus patrones asociados de movimiento.

Por supuesto que se puede hacer una asociación entre este dominio técnico sobre la corporalidad y el dominio técnico sobre la naturaleza que promueve la cultura industrial. A los defensores del estilo académico, como André Levinson (1887-1933), no les pasó por alto tal relación. En uno de sus escritos reflexiona, después de hacer toda una apología de la quinta posición, “para disciplinar el cuerpo a esta función ideal, hacer una bailarina de una niña graciosa, es necesario comenzar deshumanizándola, o más bien sobrepasar los hábitos de la vida ordinaria”. “El bailarín consumado es un ser artificial, un instrumento de precisión y está forzado a someterse a ejercicios rigurosos diarios para evitar volver a su estado original puramente humano”. Y también: “Así sucede que una meta elevada transforma sus esfuerzos mecánicos en un fenómeno estético.

46 Un notable coreógrafo, progresista y de izquierda, me decía con tono de evidencia, criticando a una bailarina “¡pero si no sabe caminar!”. Por supuesto la niña, de más de veinticinco años, había recorrido más de un cuarto de siglo con su andar desgarbado sin encontrar la menor dificultad para ir de una parte a otra, ni para interpretar intrincadas destrezas dancísticas.

¿Usted puede preguntarme si estoy sugiriendo que el bailarín es una máquina? ¡Ciertamente! —una máquina para manufacturar belleza”⁴⁷.

Desde las bombas atómicas y la cultura hippie la verdad es que ya no sentimos el mismo grado de admiración y maravilla por la ciencia y la técnica que sintieron muchos intelectuales en la primera mitad del siglo XX. Pero, aún considerando el contexto (pensemos en la admiración por la ciencia y la tecnología en los constructivistas rusos o en la Bauhaus), las afirmaciones de Levinson parecen algo excesivas. Después de todo no se trata de esculturas o edificios sino de cuerpos humanos. Creo, sin embargo, que hay que tomarlo muy en serio. El estilo académico en el siglo XX no es sino expresión de la estetización de la cultura industrial. Aquello que tiene las características de la producción industrial ha llegado a considerarse bello. Y entonces no debe ser misterioso que la revolución rusa, en su fase de furiosa industrialización estalinista, haya elevado este arte de los zares al carácter de arte de Estado, sostenido y promovido por el Estado, y presentado frecuentemente como uno de sus emblemas. Y, de la misma manera, no debe ser un misterio el apoyo con que ha contado por parte de todas las políticas culturales estatales en el mundo de influencia norteamericana y europea. Es un arte disciplinado, que muestra y enseña disciplina, contención, que nos aleja de la vulgaridad, del desborde y de la exaltación desmedida, tan propias de esa gente vulgar que son... los pobres.

Pero el reverso de estas políticas de Estado, que muy bien podrían ser resistidas por la población, es la extraordinaria aceptación masiva del arte del ballet, sobre todo en las capas medias, incluso en las “medias medias”, no sólo en las acomodadas. Y yo creo que esto es lo más interesante del ballet y de la cultura corporal que tiene asociada. Sostengo que la disciplina académica opera como modelo de la posibilidad de contención subjetiva. Un modelo de disciplina que, a través del dominio sobre el cuerpo, promete la posibilidad de un dominio sobre la subjetividad, acosada y angustiada por la crisis cultural, y la intensidad creciente de las exigencias cotidianas. El ballet es el modo estetizado de una amplia cultura corporal que está relacionada con las dietas, con la gimnasia, con la obsesión por la salud. Y es, para decirlo de algún modo, el polo reaccionario de esa cultura, puesto que de lo que se trata no es de desarrollar o enriquecer

47 Los textos provienen de 1925, y se pueden encontrar en la valiosa antología editada por Selma Jean Cohen: *Dance as a theater art, source readings in dance history from 1581 to the present*, Dance Horizons Book, 1992, p. 117.

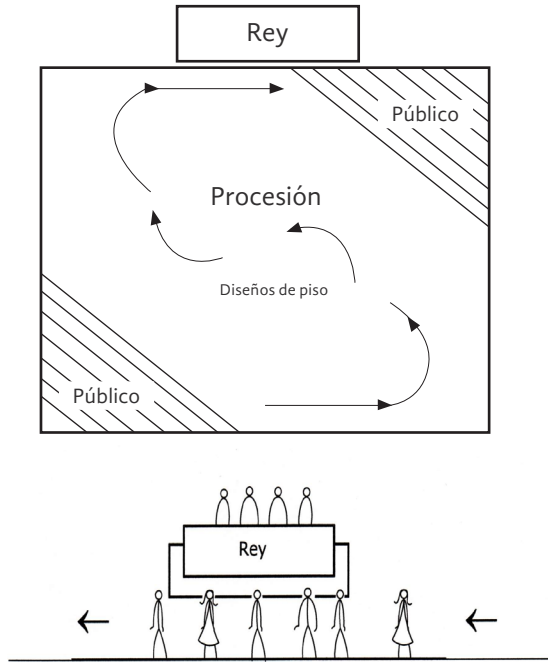
la subjetividad, que será el horizonte político y existencial de la danza moderna, sino de contenerla, de dominarla, de opacarla en el esfuerzo por mantener la disciplina corporal.

Las angustias de las capas medias conservadoras y los intereses de los Estados y de la industrialización coinciden. El coreógrafo hace de mediador, la catarsis se centra en el intérprete y todos, como en el chiste que conté más atrás, quedan extasiados: el público, el coreógrafo, los intérpretes, los mecenas, las clases dominantes.

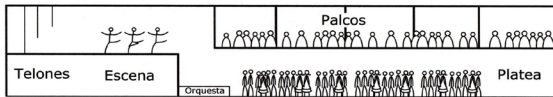
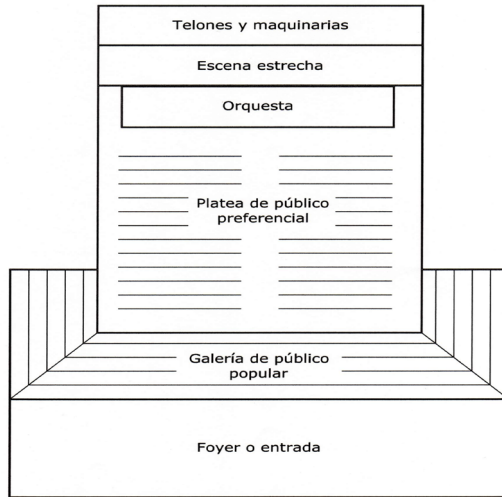
8. Espacios para la danza

Antes de abordar la revolución en el arte de la danza que significó el estilo moderno, una manera en que se puede hacer un recuento de lo anterior, y agregar algunos contenidos que contribuyan a esclarecerlo desde otras perspectivas, es intercalar un paréntesis sobre los espacios escénicos característicos en que han ocurrido los momentos principales de la historia de la danza europea.

La Mascarada, o la Masque, ocurrieron en espacios muy grandes o abiertos, muy iluminados o con luz de día, sin cortinas, ni escenario, ni graderías. En general los participantes entraban a un espacio amplio saliendo desde el público, hacían algunas curvas en diseños de piso muy simples y salían en orden procesional para integrarse nuevamente al público. El espacio de la presentación no tenía límites fijos y estaba rodeado sólo por un pequeño estrado para el monarca y la corte inmediata y, ocasionalmente, balcones corredores en un segundo piso. Esto hacía que los participantes y el público estuviesen a la misma altura, y que no hubiese ningún efecto ilusionista (o, en todo caso, efectos con tramoyas expuestas, visibles). La percepción de todo el evento era tridimensional en el sentido de que se extendía a lo largo y ancho del espacio escénico y podía ser captado desde más abajo o desde más arriba que los participantes directos. Esta tridimensionalidad es captada en los dibujos de la Orchesographie (1581) de Toinot Arbeau, que están diseñados como captados dentro de una esfera. Por supuesto a estas escenificaciones se asistía por invitación, en calidad de noble o cortesano, con un vestuario fastuoso dictado por el libreto, pero costado por los propios participantes. En un contexto no ilusionista, en estos eventos era más importante ser visto que ver algo.



Los teatros para la ópera y la danza construidos por las cortes del siglo XVIII cambian completamente el panorama. Se produce, desde luego, la diferenciación básica entre un público de espectadores pasivos que asisten a una representación ofrecida por intérpretes profesionales. Y, por consiguiente, una clara delimitación entre el espacio escénico y el espacio para el público. Si consideramos la distribución de los teatros, en muchos sentidos condicionada por su arquitectura, habrá que distinguir primero la escena, que cuenta atrás con un espacio profundo para la tramoya y cambios de telones, y por delante un espacio para la orquesta. Y luego el lugar del público, repartido en una platea (frecuentemente sin sillas) para los menos importantes, y un sistema de palcos, más altos que la escena, donde se ubican los invitados más relevantes.



Hay que notar que esta distribución obliga a entradas y salidas laterales, es decir, a una organización coreográfica en que predominan dos dimensiones (el alto y el ancho) a pesar de que la escena tiene cierta profundidad que permite movimientos hacia el fondo que, sin embargo, sólo son observables desde los palcos, y están limitados por los cambios de telones.

Estos cambios de telón, y el uso de abundante maquinaria de tramoya, son necesarios porque estos teatros suelen tener cortinas muy pesadas, que se abren y cierran sólo una vez, siempre con el peligro de apagar la iluminación con velas del escenario. Si a esto se agregan los vestuarios pesados se entiende que los diseños de piso sean complejos pero lentos y poco profundos. Pierre Rameau, en *El Maestro de Danza* (1725), ha presentado dibujos de estos bailarines ahora, consistentemente, captados de manera frontal, en dos dimensiones.

Si se considera que es una convención estética de la época el que los ejecutantes nunca den la espalda al público, se puede entender la preocupación por la frontalidad, los giros, o los gestos orientados en 45 grados. En cambio, si se considera que los espectadores importantes están en los palcos, sobre el nivel de la escena, se entenderá la falta de interés por la elevación y los saltos (que se harán necesarios en el teatro burgués), y el que no se haya hecho ningún trabajo de puntas, a pesar de que ya existía el ideal de la levedad. Bastaba con el *demi pied*.

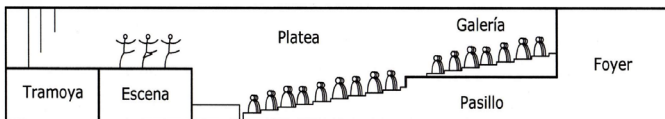
A estos teatros aristocráticos se asistía también por invitación y todo el evento era financiado por el noble que hacía de mecenas, por eso no había muchos. A pesar de que la idea era ver una representación, el ser visto seguía siendo uno de los propósitos más importantes. En esta época ser visto socializando entre pares aristocráticos en un concierto de cámara era muy importante, por lo que Teleman, Haendel o Haydn tenían que tolerar que los nobles charlaran animadamente mientras sus músicos se esforzaban por hacerse oír. Esto terminó sólo con Beethoven, que fue el primero que se atrevió en sus conciertos de piano a variar la música de maneras inesperadas o a aumentar enormemente el volumen, hasta imponerse sobre el palabrerío... y los nobles se callaban. En danza el primero en conseguir una hazaña análoga fue Gennaro Magri.

Para que el “ser visto” fuese posible el teatro aristocrático estaba completamente iluminado (con velas), si a esto se agrega que el público noble veía la escena un poco desde arriba, y no dudaba en charlar durante las obras, es esperable que el efecto ilusionista fuese más bien bajo. A pesar de que los trucos de tramoya estaban disponibles se hacía poco uso de ellos, y el efecto comunicativo de las obras descansaba en el libreto y en los gestos con que se representaba. Esta “ilusión no oculta” era consistente con el ánimo educativo propio de obras ilustradas, que no trataban en absoluto ser impresionistas o atraer completamente la atención del público, cosa por lo demás difícil entre aristócratas parlanchines.

El teatro burgués típico del siglo XIX tenía, en gran parte, que autofinanciarse, lo que lo obligaba a cobrar las entradas. Si bien el público burgués de los sectores medios acomodados era más amplio que el público aristocrático, había una necesidad material de atraer y retener su atención, en un contexto en que también la ópera o el concierto podían ser espectáculos a cuya asistencia

se le pudiese asociar un cierto valor y prestigio. Por esta razón muy práctica los teatros construidos no tenían palcos (caros de construir y poco rentables para cobrar entradas) y el público importante se trasladó a la platea (simple de construir y con muchas localidades para cobrar), por otro lado se creó, en el fondo, elevada, una galería a la que podía asistir un público más popular.

Las razones económicas incidieron también en que el espacio de la escena perdiera profundidad, pero que el uso de trucos escénicos desde las tramoyas aumentara notablemente, para tratar de captar la atención del público. La polea que elevó repentinamente a un hada desde el piso hasta unos tres metros de altura en *Flore et Zephire*, de Charles Didelot, en 1796, causó una enorme sensación. También la rampa que hacía aparecer a Giselle desde su tumba, en 1841.



Por razones arquitectónicas, sin embargo, se introdujo la platea inclinada, lo que hizo que los espectadores más relevantes, justamente los de las primeras filas, quedaran bajo el nivel del escenario. Esto obligó a acentuar los movimientos verticales y los saltos y fue, retóricas más o retóricas menos, una de las razones prácticas para introducir la técnica de puntas. Consideremos además que las bailarinas del siglo XIX rara vez medían más de un metro cincuenta.

Como la escena del teatro burgués es más estrecha, se acentúa la frontalidad y bidimensionalidad de la representación, ahora con énfasis en la vertical. Esto queda registrado de manera consistente en el manual *El Arte de Terpsícore* (1828), de Carlo Blasis, donde los dibujos muestran cuerpos humanos captados en dos dimensiones aún a costa de presentar posturas imposibles para un esqueleto normal, con rodillas o tobillos girados hasta lo imposible.

En estos teatros burgueses hay cortinas relativamente livianas, están iluminados a gas, y el vestuario es sustancialmente más liviano y suelto que en el siglo XVIII. Esto permite cerrar y abrir cortinas en cada acto, e incluso distinguir actos. En el siglo XVIII las obras tenían en realidad sólo uno o dos actos repartidos en escenas, entre otras cosas por las dificultades que representaba este problema técnico. El vestuario facilita los movimientos verticales y la iluminación puede apoyar los trucos escénicos. Se consigue por fin hacer variar la luz, lo que con velas era un poco difícil.

A pesar de que entre el público burgués sigue siendo importante el “ser visto” (hasta el día de hoy asistir a eventos artísticos implica un cierto estatus, sobre todo asistir al ballet), el espacio del público está a oscuras, es decir, la iluminación se concentra en la escena, aparece una dirección privilegiada hacia la cual mirar, se dificulta la comunicación entre los espectadores, los que tienden a callar y experimentar las obras de manera individual o, en fin, toda la atención se concentra sobre el escenario.

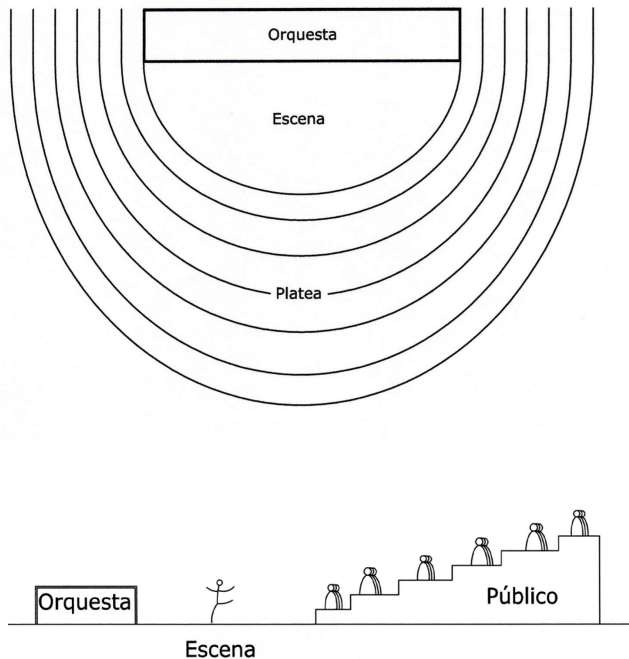
Este contexto aumenta sensiblemente el efecto ilusionista de la escena y facilita que los espectadores sean cautivados uno a uno y conmovidos más directamente. El espectador aquí es más receptivo que nunca y las obras intentan ser más ilusionistas que nunca. Esta sensación de sumergirse individualmente en la atmósfera de un mundo ilusorio, que logran la ópera, la danza y el teatro del siglo XIX, será llevada a su máxima expresión por el cine en el siglo XX. Pensemos, por ejemplo, en la curiosa sensación de extrañamiento que sentimos al salir de

un cine en que hemos visto emocionantes aventuras de piratas y constatar que ahora estamos rodeados de automóviles y avisos luminosos.

En estas circunstancias el “ser visto” se traslada al foyer, en el momento previo a la representación. Y desde entonces todos los teatros, sea cual sea su inspiración o origen, cuentan con uno, e implícitamente cuentan con el tiempo de “circular” entre conocidos antes y después de la obra. Los artistas que ejercen la representación han ganado así la batalla iniciada en el romanticismo por imponer su punto de vista al mecenas y al público. Aunque siguió existiendo el arte por encargo, los artistas ganaron un espacio de libertad creativa y atención respetuosa que ya no retrocederá.

Durante el siglo XX se ha hecho danza en toda clase de espacios, muchos obligados, como los viejos teatros, y otros buscados, como los parques y las plazas. Es perfectamente imaginable, sin embargo, lo que podría ser un espacio escénico modelo para la sensibilidad modernista, y los que podrían ser los espacios adecuados para el experimentalismo de las vanguardias.

En la escena modernista modelo el espacio escénico es semi circular y está más abajo que una amplia platea que lo rodea casi totalmente, en una disposición muy parecida a la del teatro griego, pero alimentada con tecnologías modernas.



Esto permite desarrollar el trabajo de suelo, el diseño de piso y la composición en collage de distintas situaciones parciales para las que no hay un punto de vista único o privilegiado, como los que existen en los teatros del siglo XIX y sus escenarios en forma de caja.

La iluminación eléctrica hace posible distinguir espacios escénicos, centrar la atención del público, apoyar el movimiento escénico sin que sean necesarias cortinas o montajes de tramoya. Las obras y sus capítulos se abren y cierran a través de cambios en la iluminación. A pesar de que el auditorio está oscuro, los espectadores pueden verse parcialmente unos a otros, pero impera ya la convención estética de que es un deber del público concentrarse en la obra. Esta penumbra relativa, sin embargo, permite y promueve un público más comprometido, una interacción ejecutante – público netamente más activa que la del espectador puramente receptivo del siglo XIX. Los ejecutantes pueden captar las reacciones del público y modular sus representaciones según ellas.

Esta cercanía de un público implicado, conectado, (pero no directamente participante) hace que disminuyan netamente los efectos ilusionistas, pero que puedan ser reemplazados por la creación de atmósferas y climas emotivos, que son propios de los propósitos del estilo moderno. En estas condiciones el vestuario y la escenografía se reducen al mínimo, pero se hace más fácil, porque es más visible, el trabajo con objetos como elementos escénicos.

En espacios como éstos la danza recupera su esencia tridimensional, y el cuerpo aumenta hasta el ángulo completo sus posibilidades de exposición y trabajo, volviendo innecesarios los clichés de la frontalidad, o los límites kinéticos que impone la escena bidimensional. La profundidad, el dominio de todo el espacio de desplazamientos, se hace viable, y los patrones de movimiento pueden enriquecerse.

Si se consideran estas múltiples posibilidades se podría especular que una de las razones técnicas de la tendencia a la academización del estilo moderno podría ser el drama de que los coreógrafos se vean obligados a restringir su imaginario coreográfico a las posibilidades físicas de los escenarios creados por y para el estilo académico. Retorna la tendencia a la frontalidad y la elevación, el trabajo de suelo frecuentemente se pierde en escenarios altos y el coreógrafo tiende a no incluirlo y a reintroducir el privilegio de la verticalidad. El espectador reducido a la butaca pasiva tiende a enfriar las atmósferas emotivas y el coreógrafo, de manera correspondiente, tiende a enfatizar los mensajes más intelectuales

o formales. De estos límites, que se transforman en hábitos de composición, a pedir a los intérpretes más destrezas y dominio técnico que emotividad hay sólo un paso. Quizás un buen ejemplo de estas transformaciones posibles puede verse en la trayectoria de Kurt Jooss, que empieza su carrera estrechamente asociado al expresionismo, se distancia luego de la emocionalidad, y termina predicando la convergencia y la síntesis de lo moderno con lo académico. Quizás el resultado lógico de esto es el formalismo academicista con que Anna Markard, su hija, ha montado *La Mesa Verde*⁴⁸ su obra principal.

Todo esto es evitable, por supuesto, y el genio creativo puede obtener maravillas incluso de los límites. El ejemplo exactamente contrario (para que no nos quedemos con una sensación catastrófica) podría ser el extraordinario partido estético que Vaslav Nijinsky obtiene justamente de la bidimensionalidad en las ninfas de *La siesta de un Fauno*⁴⁹.

Hay tres posibilidades escénicas más (probablemente hay muchas otras) que es interesante describir por la presencia que tienen en los experimentos de las vanguardias y en la comunicación masiva. El escenario circular, la pasarela de modas, el pequeño estudio.

El escenario circular es el espacio abierto de la calle o la plaza, donde los ejecutantes son rodeados por un público que los ve próximos y a su misma altura, en que el límite del escenario no está claramente marcado y no hay lugares establecidos para entradas o salidas. Es el caso del teatro callejero y de las performances en lugares públicos abiertos.

En esta situación todos los aspectos de la obra son visibles, en particular las condiciones de su producción, es decir, los cambios de vestuarios, la manipulación de elementos, la entrada o salida relativa de los participantes, la producción de la música. Son condiciones que permiten un gran acercamiento con los espectadores y, en principio, permiten diluir la diferencia entre ejecutantes y público. El público está naturalmente implicado por la cercanía y puede convertirse fácilmente no

48 *La Mesa Verde* (*Der grüne Tisch*), coreografía de Kurt Jooss (1901-1979), con música de Fritz Cohen y vestuario de Hein Heckroth, fue presentada por primera vez el 3 de julio de 1932, en el Teatro de Champs-Élysées, en París. Jooss bailó el papel principal, La Muerte, y participaron también como primeras figuras Ernst Uthoff y Rudolf Pescht. Jooss la subtítulo "Danza de la Muerte en ocho escenas".

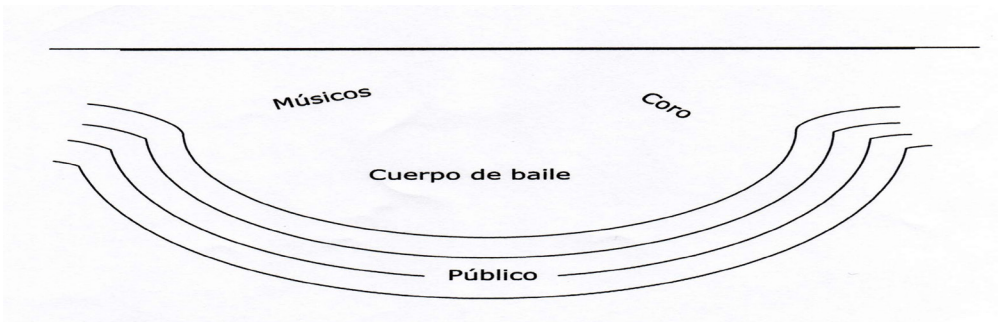
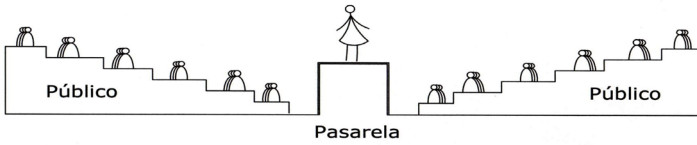
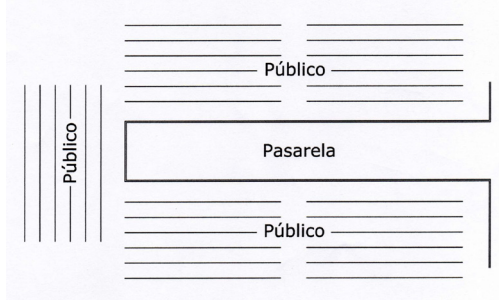
49 *La Siesta de un Fauno* (*L'Après-Midi d'un Faune*), coreografía de Valsav Nijinsky (1890-1950), sobre un poema de Stéphane Mallarmé, con música de Claude Debussy y escenografía de León Bakst. Se presentó por primera vez el 29 de mayo de 1912, en el Teatro de la Châtelet, en París. Nijinsky y Lydia Nelidova bailaron los roles principales.

sólo en destinatario sino en elemento y sujeto de la obra. No hay ilusionismo ni hay una dirección de observación privilegiada. Si se quiere integrar al público será necesario atenuar los niveles de destreza y el despliegue de energía. La puesta en escena integra de manera natural las tres dimensiones en que habitualmente se mueven las personas, y en la medida y alcance que es común. Con la escena circular la danza ha vuelto a la Mascarada y al carnaval callejero o, también, el arte de la danza vuelve a fundirse directamente con la vida común.

A pesar de los abundantes prejuicios sobre arte y artesanía, sobre lo “culto” y lo “banal”, es necesario considerar que la pasarela de los desfiles de modas implica una situación escénica particular, y que lo que ocurre en ellas tiene un cercano parentesco con la danza. Una disposición escénica próxima es la de los escenarios alargados de los recitales de música electrónica masivos.

En estos casos el público rodea la escena, pero la mira desde abajo. Los cambios en la iluminación, que privilegian completamente el escenario, hacen que el público quede en una posición puramente receptiva, desde cada lugar con una sola perspectiva, aunque no haya una perspectiva general única. La actuación se desenvuelve con desplazamientos y giros que atienden cada una de estas perspectivas particulares, sin que se produzca por tanto interacción relevante entre el público mismo. La altura, la luz, los giros, hacen que la atención se centre de manera completa en la escena, y que los espectadores, aunque puedan expresar sus entusiasmos, sean esencialmente pasivos, receptores de un mensaje kinético ante el cual pueden reaccionar pero del que no participan en absoluto.

La pasarela de modas entonces, y el gran recital de rock, invitan a reflexionar sobre el efecto de los escenarios altos, sobre la distancia entre ejecutantes y públicos que producen (que buscan), sobre los modos en que una situación escénica parece dirigirse a una masa homogénea, y en realidad está diseñada para fragmentar a esa masa y producir la impresión de que el espectáculo está dirigido personalmente a cada uno. Es, en el ámbito de la danza, en vivo y en directo, el efecto que produce el actor de cine o el animador de televisión cuando mira directamente a la cámara: “me dirijo especialmente a usted, señor espectador”. El cantante de rock estrecha manos en la primera fila, mira la cámara de frente para aparecer en las pantallas gigantes como si estuviese cantando para cada uno, la modelo recorre con su mirada los ojos de

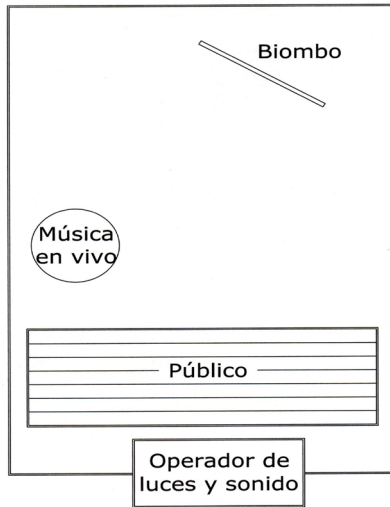


los asistentes y guiña de vez en cuando un ojo. Los escenarios altos son hoy día toda una metáfora de la comunicación masiva autoritaria, que domina dirigiendo mensajes diversos a segmentos específicos de público⁵⁰.

La situación exactamente contraria es la que se da en el pequeño estudio de danza. Casas antiguas, galpones de pequeñas industrias o bodegas, fueron colonizadas por los artistas visuales ya desde los años 50. Un fenómeno parecido empezó a ocurrir entre pequeños colectivos de danza desde fines de los años 70. Aunque hay precedentes muy anteriores (el más famoso es el estudio

50 En buenas cuentas son los papás los que pagan las entradas para llevar a los niños a ver aburridas películas infantiles, por esto no hay director ingenioso que no incluya en ellas situaciones cómicas y chistes que sólo los adultos pueden entender. Esto es lo que se llama segmentar la oferta de un mismo producto entre diversas clases de clientes.

Cunningham a fines de los años 50), los espacios propios de las compañías se usaron siempre como lugares de ensayo o enseñanza. Es sólo desde fines de los 70 que se convierten también en lugares donde se presentan obras ante públicos necesariamente pequeños. En Chile, desde fines de los años 90, es el caso del estudio de Paulina Mellado, o el local de la compañía La Vitrina, dirigida por Nelson Avilés.



El estudio de danza, considerado como teatro, tiene las ventajas de la cercanía con el público y las características del montaje a la vista de los escenarios circulares abiertos. Por supuesto siempre pueden ser usados para producir una escena acotada, con un público pasivo, como si fuesen un teatro tradicional (una tendencia muy común). Lo verdaderamente interesante, sin embargo, es lo que podría obtenerse como producto de la co creación, en vivo, directamente entre coreógrafos, ejecutantes y público. Es el caso de las performances que se hacen en espacios cerrados, o el de los "Jam" de Contact Improvisation, que están tan de moda, o el de los talleres de danza, inicialmente pensados como espacios de aprendizaje, que se convierten ellos mismos en obras, vividas y experimentadas por sus participantes como acciones de arte.

Ya he comentado un caso en que un estilo se ve obligado a crear en espacios escénicos que son propios de otro estilo. Esta debe ser una primera

constatación: hay espacios escénicos que son apropiados y congruentes con estilos determinados y, al revés, un estilo de danza puede caracterizarse también por los espacios escénicos en que idealmente podría desarrollar todas sus posibilidades.

Por supuesto “apropiado” no significa (ni aquí ni en ninguna parte) “necesario” u “obligatorio”. Como he escrito más arriba, se hace danza donde se puede, no siempre donde se quiere. Lo importante es tener presente la interacción entre el espacio escénico y las características de un estilo. Los límites escénicos, o la expansión de posibilidades que ofrezcan, cuando se mantienen en el tiempo, siempre implicarán una serie de cambios en el estilo mismo. Si el ballet se presentara siempre en calles y plazas, y los coreógrafos tuviesen que acomodarse a esas circunstancias, es bastante probable que llegue a adquirir las características propias de las vanguardias. Y, al revés, si las vanguardias vuelven a los teatros tradicionales, si sus coreógrafos empiezan a asumir esos nuevos límites y posibilidades escénicas, no es raro que progresivamente se academicen.

Para decirlo de una manera más técnica, pero en lo esencial equivalente. A pesar de que lo más interno en la danza es el espacio de movimientos, centrado en el cuerpo del bailarín, el espacio de desplazamientos en que se desempeña es esencial a la hora de ampliar o limitar sus posibilidades. Es en torno a esta interacción esencial que deberían definirse los estilos en danza.

9. Ballet Académico y Danza Moderna

a. Cuestiones historiográficas

i. *Los modernos*

La danza moderna tiene su origen en una serie de rebeliones contra las rutinas opresivas de la corporalidad asociada a la cultura industrial. Son rebeliones de tipo romántico, que invocan la naturaleza, la libertad, la auto realización y el derecho al placer. Predican contra lo artificial, lo mecánico, lo rutinario, contra la falta de fantasía, contra el pragmatismo mercantil. Recurren a referentes exóticos (como la Grecia Clásica o la India... imaginados desde USA) o a mundos puramente imaginarios. Se presentan como renovadores no sólo de la danza, sino de la educación y el arte de vivir.

Entre sus precursores está Peter Hans Ling (1776-1836) quien fundó en 1813 el Instituto Central de Gimnasia en Estocolmo, creando el sistema de

la gimnasia rítmica (y un sistema de masajes llamado “masaje sueco”). Con Ling empieza en los países del norte de Europa un movimiento de práctica de la gimnasia que se extiende progresivamente a lo largo del siglo XIX, y con él un cambio progresivo en la cultura corporal masiva. Rudolf Laban estudió y practicó gimnasia desde joven siguiendo su sistema. Está también Francois Delsarte (1811-1871) que enseñó expresión corporal a actores, políticos y profesores en los años 50 y 60 del siglo XIX. Llegaron a haber decenas de escuelas “Delsartianas” en Europa y Estados Unidos, Isadora Duncan estudió en una de ellas.

En Europa los precursores inmediatos son Emile Dalcroze (1865-1950) y Rudolf Laban (1879-1958) que formaron a cientos de bailarines y profesores de expresión corporal en un nuevo modelo de corporalidad expresiva, a partir de un método general de análisis del movimiento en Laban, y de una relación sistemática entre danza y música (la “eurítmica”) en Dalcroze.

Pero, por sobre todo, su creación es obra de una serie de mujeres extraordinarias por su valentía, por la profundidad de las innovaciones que propusieron, por lo que significan en la dura lucha por elevar la condición de la mujer en plena época victoriana. Ellas son Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1878-1927), Ruth Saint Denis (1878-1968) en Estados Unidos y, poco después, Mary Wigman (1886-1973) en Alemania. Afortunadamente hay ya una extensa literatura, la mayor parte sólo en los últimos veinte años, sobre sus trayectorias y obras, y sobre la extraordinaria valoración que merecen⁵¹.

En términos puramente historiográficos lo moderno en danza no es difícil de enumerar. Existen dos tradiciones principales, las de Estados Unidos y Alemania. En la primera se puede trazar un mapa relativamente claro de las generaciones, puesto que las escuelas e influencias directas son bastante acotadas y fáciles de seguir. En Alemania el nazismo y las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial introducen un grueso paréntesis que hace que el hilo de

51 Sobre Loïe Fuller, Richard Nelson Current y Marcia Ewing Current: *Loie Fuller, goddess of lighth*, Northwestern University Press, Boston, 1997. Sobre Isadora Duncan, Jochen Schmidt: *Isadora Duncan*, Javier Vergara Editor, Barcelona, 2001. Una selección de sus escritos, editados por José Antonio Sánchez: *Isadora Duncan, El Arte de la Danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003. Sobre Ruth Saint Denis, Walter Terry: *Miss Ruth, The “more living life” of Ruth Saint Denis*, Dodd, Mead & Company, Nueva York, 1969. Suzanne Shelton: *Divine Dancer, a biography of Ruth Saint Denis*, Doubleday, Garden City, 1981. Sobre Mary Wigman, Susan A. Manning: *Ecstasy and Demon, feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley, 1993. Sobre el papel fundador de las mujeres en la danza moderna, Sally Banes: *Dancing Woman*, Routledge, Londres, 1998.

las influencias sea más complejo. De todas maneras en ambas hay dos momentos de claro auge de la producción, la creatividad y la diversidad dentro del estilo. En Alemania la primera gran época es la que va desde 1920 a 1935 y la segunda la de los años 70 y 80, con la emergencia inicial de la danza teatro. En Estados Unidos la primera época es la que va desde 1925 a 1950 y la segunda es la del gran renacimiento del modernismo en los años 80 y 90.

Los dos cuadros historiográficos que resumen esto podrían ser los siguientes. Para seguirlos en detalle se pueden consultar las tres grandes historias de la danza del siglo XX que se han escrito y, con mayor detalle aún, la *International Encyclopedia of Dance*, editada por Selma Jeanne Cohen⁵².

En Estados Unidos:

Las Precursoras: 1890-1925

Loïe Fuller (1662-1928) – Isadora Duncan (1878-1927) – Ruth Saint Denis (1878-1968)

Primera Generación: 1915-1931

Ruth Saint Denis y Edward Shawn (1881-1972) y la Escuela Denishawn

Segunda Generación: 1925-1950

Martha Graham (1894-1991) – Doris Humphrey (1895-1958) – Charles Weidman (1901-1975)

Katherine Dunham (1909)

Tercera Generación: 1935-1950

- Lester Horton, Anna Sokolow, Helen Tamiris, José Limón, Erik Hawking, Hanya Holm

- Worker's Dance league: Sophie Maslow, Jane Dudley, William Bales

- Pearl Primus, Asadata Dafora, Talley Beatty

Cuarta Generación: 1945-1960

Paul Taylor, Jerome Robbins, Alvin Ailey, Donald Mc Kayle

Por supuesto las épocas son aproximadas y tienen un valor meramente indicativo. La mayor parte de estos coreógrafos siguió produciendo por mucho, o

52 Isabelle Ginot y Marcelle Michel: *La danse au XX siècle*, Larousse, París, 2002. Nancy Reynolds Y Malcolm Mc Cormick: *Not fixed points, dance in the twentieth century*, Yale University Press, New Haven, 2003. Jochen Schmidt: *Tanz Geschichte des 20. jahrungderts*, Henschel Verlag, Berlin, 2002. Selma Jeanne Cohen, ed.: *International Encyclopedia of Dance* (1998), Oxford University Press, Oxford, 2004.

incluso muchísimo, tiempo más que el de la época en que emerge la generación a la que pertenece. Es el caso, en particular, de Martha Graham y Katherine Dunham, cuyas obras se extienden a lo largo de más de setenta años (!). Hay que considerar también, como he consignado más arriba, el renacimiento del estilo moderno, que en los años 60 y 70 decayó notablemente en Estados Unidos, a pesar de que justamente en esa época extendió su influencia a Europa y luego al resto del mundo, en particular a través de la “técnica Graham”. Este renacimiento, desde los años 80, está marcado por la reactivación y los grandes éxitos de grupos como la Compañía Graham, la Compañía Limón, el Alvin Ailey Dance Theater, la Compañía de Paul Taylor, entre muchas otras, y por la reposición, también exitosa, de obras de Doris Humphrey, José Limón, y Erik Hawking.

En Alemania:

Los Precursores: 1900-1920

Isadora Duncan (1878-1927) – Emile Dalcroze (1865-1950) – Rudolf Laban (1879-1958)

Modernistas: 1925-1935

Expresionistas

Mary Wigman (1886-1973)

Rosalía Chladek (1905-1995)

Harald Kreutzberg (1902-1968)

Dore Hoyer (1911-1967)

Danza Expresiva

Kurt Jooss (1901-1979)

Sigurd Leeder (1902-1981)

Hans Züllig (1914)

Jean Cebron (1939)

Entre los años 1920 y 1935 ocurrió una enorme actividad dancística en Alemania, con cientos de coreógrafos y compañías, y miles de intérpretes. En los Congresos de Danza de Magdeburgo (1927), Essen (1928) y Munich (1930), se reunieron más de veinte mil personas a presenciar, discutir, interpretar obras, tendencias y manifiestos. La mayor parte de esta enorme creatividad fue arrasada por el nazismo (1933-1945) y la ocupación soviética y norteamericana (1945-1970). La diferencia entre danza expresionista y danza expresiva, que hoy se puede trazar con claridad, es un pálido reflejo de las múltiples tendencias que se practicaron en ese mundo de creadores. El resto recién hoy, incluso en Alemania, empieza a ser materia de investigación. La historia oficial, en tanto, ha hecho dos operaciones que distorsionan fundamentalmente el panorama. Ha

identificado danza expresionista y danza expresiva sin más (casi siempre bajo el rótulo “expresionista”), haciendo caso omiso de los múltiples desacuerdos entre Wigman y Jooss. Por otro lado ha omitido, o relegado al margen de lo anecdótico a los muchos creadores que no caben en ese esquema, como Jean Weidt, Valeska Gert (1892-1978), Oskar Schlemmer (1888-1943) o Maya Lex (1906-1986). Las influencias de la danza alemana sobre el modernismo norteamericano recién empiezan a ser estudiadas⁵³.

Hay dos márgenes del modernismo extremadamente importantes que las historias comunes de la danza suelen omitir o tratar de manera muy superficial. Uno es el de la influencia de los negros en el origen del modernismo norteamericano, al que he aludido antes (ver referencias en la Nota N° 28). La otra es el gran movimiento en torno al The New Dance Group y la Worker’s Dance League que, entre 1928 y 1940, hizo danza política y orientada hacia la clase obrera en Estados Unidos. La extensión de este movimiento y su importancia es tan grande como notable es su omisión, que recién empieza a ser develada a través de estudios específicos⁵⁴, que han producido una serie de discusiones extraordinariamente interesantes entre los teóricos de la danza actuales.

En general, cuando se trata de establecer las características generales del estilo moderno en danza, se deberían tener presentes los innumerables puntos en común que tienen, a pesar de sus contextos historiográficos, las obras e ideas de cuatro autores esenciales, que pueden ser puestos en un arco que va desde el expresionismo hasta los intentos de síntesis entre los estilos moderno y académico. En ese orden: Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey y Kurt Jooss. Sus ideas y obras pueden usarse luego como modelos para establecer diferencias estilísticas más finas, énfasis, variaciones y discusiones posibles al interior del modernismo.

53 Ver Isa Partsch-Bergsohn: *Modern Dance in Germany and the United States*, Harwood Academic Publishers, Switzerland, 1994.

54 Para esta discusión ver, Mark Franko: *The Work of Dance*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2002. Ellen Graff: *Stepping Left*, Duke University Press, Durham, 1997. Bernice Rosen, ed.: *The New Dance Group, movement for change*, en *Choreography and Dance*, Vol. 5, Part 4, Harwood Academic Publishers, Switzerland, 2001. Lynn Garafola, ed.: *Of, By, and For the People: Dancing on the Left in the 1930s*, en *The Journal of the Society of Dance History Scholars*, Vol. V, N° 1, Spring 1994.

ii. El Ballet en el siglo XX

El ballet del siglo XX tiene que empezar necesariamente con Marius Petipá (1818-1910). En rigor sus obras son las únicas que pueden llamarse “clásicas”. Es respecto de su modelo de puesta en escena, de técnica de interpretación, de organización interna de las obras, que todo lo demás que se ha hecho en ballet no es sino una larga (y creativa) sucesión de propuestas que pueden llamarse “neo clásicas”. Quizás esto no sería así, y sus obras serían hoy consideradas ejemplares meramente históricos, sino fuese por la extremada fuerza y claridad con que los coreógrafos de la época soviética, avalados por la dictadura estalinista, las remontaron y revitalizaron. Lo que hoy conocemos como “ballet clásico” es obra esencialmente de Vassily Vainonen (1898-1964), Rotislav Zakharov (1907-1984) y Leonid Lavrovsky (1905-1967) coreógrafos principales de los teatros Marinski y Bolshoi entre 1935 y 1965, y de Agripina Vaganova (1879-1951), cuyo manual de 1934 condensó y fijó el estándar de la técnica interpretativa acumulada desde Magri, Blasis, Saint Leon y Cechetti.

Este “estilo clásico”, que proviene de Marius Petipá, fue pensado como una vuelta al ballet de corte tal como Petipá imaginaba que era la corte francesa en el siglo XVIII, en el contexto de la construcción de un discurso identitario para la corte imperial rusa de fines del siglo XIX. Desde luego el rigor histórico de estas ocurrencias de Petipá no es relevante en absoluto. Lo relevante es más bien como la propia corte rusa se ve a través de este imaginario. Se trata de puestas en escena en gran escala, con muchos ejecutantes, vestuarios y escenarios caros y vistosos, con obras de gran extensión, de tres o incluso cuatro actos, cuya duración frecuentemente supera las dos horas. Las temáticas siempre de corte, fuertemente representativas pero, a la vez, idealizadas. Cuyo sentido es la posible identificación de los espectadores aristocráticos con los modelos que se les presentan en secuencias visiblemente narrativas, lineales, de historias llenas de anécdotas, con una enorme variedad de personajes mayores y menores, pero de una esencial simplicidad dramática. Petipá se esfuerza en poner en escena el máximo de recursos coreográficos, poniendo siempre un gran énfasis en el virtuosismo, la destreza y el lucimiento. La secuencia narrativa suele ser notoriamente interrumpida por solos, duetos, lucimientos de pequeños grupos (pas de quatre), o de grandes conjuntos. En estos momentos de ballet puro se suele desde entonces, y hasta hoy, aplaudir a los ejecutantes, interrumpiendo la obra en general, e incluso dar espacio a saludos de agradecimiento y la entrega de flores a las primeras figuras. Se hace, hasta hoy, un uso frecuente de las escenas en procesión (que de algún modo retratan a la corte en pleno...

aunque ya no exista), y de los pasos de origen folklórico fuertemente estilizados pero con un aire reconocible (con el tiempo este recurso ha dado origen a pequeñas “diferencias locales” entre la interpretación rusa, francesa, inglesa o norteamericana de los mismos solos o pas de deux, a pesar del rígido canon del vocabulario académico). Una de las características más notables es el uso del “Grand Pas de Deux”, junto al verdadero ritual de los finales. Cada acto debe terminar con un gran final. La obra entera termina siempre con un final “grandioso”, con todos los personajes en escena (lo que denota una especie de obsesión de Petipá por llenar el espacio escénico), y con el despliegue de un gran lucimiento de los dos personajes principales. Primero el protagonismo de la mujer, con el hombre como sostén, luego un adagio con piruetas complicadas, luego el desarrollo de las destrezas que se consideran masculinas (saltos, giros), y las que se consideran femeninas (movimientos cortos, “delicados”, brillantes, para concluir en un cuadro en que la primera bailarina está en brazos del bailarín principal en una pose intencionalmente complicada y difícil. Este “Grand Pas de Deux”, que es el equivalente balletístico de las grandes arias de la ópera italiana del siglo XIX, es el punto culminante de la destreza y el carácter artificioso de toda la puesta en escena, y es frecuentemente reproducido en antologías, fuera del contexto de sus obras de origen, en las presentaciones de las bailarinas más famosas, y en la enseñanza más especializada. Si se consideran los diversos momentos en que se recurre al lucimiento a lo largo de las obras, es fácil notar que son momentos que tienen una relación bastante débil con la trama general, en que imperan movimientos más abstractos, menos miméticos (cercaos a la idea de “danza pura” que propondrá mucho después George Balanchine), pero también, a la vez, un uso meramente decorativo del coro de bailarines secundarios, sometidos a esquemas de movimiento repetitivos, con un diseño de piso geométrico, cuya única habilidad, que suele ser bastante complicada, es la sincronía, el ritmo estricto, la coordinación geométrica grupal. En el extremo, cuando los ejecutantes principales están en pleno lucimiento, estos coros se ubican alrededor simplemente quietos, en poses que actúan apenas como algo más que una cortina humana. Las obras que se pueden considerar plenamente representativas de esta manera de concebir el ballet son *La Hija del Faraón* (1862), *La Bayadera* (1877), *La Bella Durmiente* (1890), *La Cenicienta* (1893), *Raymonda* (1898), de Marius Petipá, *El Lago de los Cisnes* (1895), de Petipá e Ivanov, y *Cascanueces* (1892), de Lev Ivanov. Con diferencias en general

menores se suele montar de la misma manera las obras llamadas “románticas”, como *Giselle* (1841), de Jules Perrot, *La Sífide* (1832), de Filippo Taglioni y *Coppélia* (1870), de Arthur Saint-Léon. Obras que se mantienen en el repertorio de las principales compañías de ballet de todo el mundo hasta el día de hoy.⁵⁵

Si consideramos de manera puramente interna al estilo académico lo que encontramos es una permanente discusión con todas estas características, practicadas como un verdadero canon por los coreógrafos soviéticos posteriores, de los montajes de Petipá, aunque, como es notorio, el contexto político de la “corte estalinista” era bastante distinto del de la corte de los Romanov. En ellas los dos grandes innovadores, por cierto silenciados por la historia oficial, son Alexander Gorski (1871-1924), que murió tempranamente, poco después de la revolución rusa, y Fiodor Lopukhov (1886-1973), cuya extensa obra se desarrolló siempre en un segundo plano, bajo la sombra estalinista. Gorski propuso innovaciones en abierta discrepancia con la línea de Petipá (y sufrió las consecuencias) ya desde 1905. Lopukhov desarrolló una amplia tarea como teórico, educador y coreógrafo en las escuelas soviéticas que, afortunadamente, nunca fueron tan disciplinadas como el régimen hubiera querido⁵⁶.

Conocemos sus propuestas, en cambio, a través de Michel Fokine (1880-1942) cuya obra, enseñanza e influencia permitió, en buenas cuentas, la reintroducción del ballet desde Rusia de vuelta a Europa y por primera vez a Estados Unidos. Rusos como Fokine, Leonidas Massine (1896-1979) y Serge Lifar (1905-1986) reinstalaron el ballet en Francia. Un georgiano, discípulo de Lopukhov, Grigori Balanchivadse (George Balanchine, 1904-1983) logró la instalación y el éxito masivo del ballet en Estados Unidos. Una discípula polaca de Fokine y Cechetti, Marie Rambert (Miriam Rambach, 1888-1982) llevó el ballet de vuelta a Inglaterra, después de 180 años de ausencia. Dos rusos, por fin, deben considerarse como los máximos exponentes de la técnica de composición, de interpretación, de las puestas en escena que pueden llamarse “neo clásicas”. Yuri Grigorovich (1927), que puede ser visto como el triunfo final de las enseñanzas de Lopukhov, y de las técnicas interpretativas de Asaf Messerer (1903-1992). Fue coreógrafo principal del Bolshoi durante treinta años (1964-1994). Su

55 Una buena introducción a esta forma de entender el ballet es *How to Enjoy Ballet*, de Don McDonagh, Doubleday Inc, New York, 1978.

56 Sobre Lopukhov se puede ver la selección de artículos, y la excelente introducción, editada por Stephanie Jordan: *Fedor Lopukhov, writings on ballet and music*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2002

contrapartida, algo más cercano al estilo clásico, es Oleg Vinogradov (1937), fue el director artístico del Ballet Kirov entre 1977 y 1995.

En contraste con el canon soviético “clásico” las características principales de las puestas en escena “neo clásicas” son las siguientes: el énfasis en el realismo y la verosimilitud narrativa, es decir, una mayor coherencia entre los movimientos, posturas y pantomimas y el libreto, el sentido de la narración; obras sin interrupciones, sin lucimientos separados del sentido de la trama (ni aplausos o agradecimientos intermedios); con menos lucimientos individuales y mayor integración entre los momentos de solos, dúos y coros (sin coros decorativos); con una música más acorde a la narración, que no es un mero pretexto para el lucimiento (como las famosas danzas “china”, “rusa”, “árabe”, “española”, que frecuentemente se introducen de manera artificial en los grandes ballet clásicos); con una mayor preocupación por la expresividad, sin pantomima estereotipada o movimientos convencionales, con más énfasis en la continuidad del movimiento más que en las posturas de lucimiento (como en el Grand Pas de Deux); obras mucho más breves (rara vez más de cincuenta minutos, muchas veces menos de treinta), con argumentos directos y expresivos, sin dejar en general las temáticas fantásticas y algo artificiosas; obras a cuya producción concurren grandes artistas en la música, el decorado y el vestuario, es decir, en que estos elementos no son tratados de manera puramente decorativa sino que están plenamente integrados y contribuyen a dar sentido al conjunto, músicos como Debussy, Stravinsky, Ravel, Satie, Prokofiev, De Falla, Khachaturian, pintores como Picasso, Dalí, Leon Baskt, Matisse, Braque, Miró, con un nivel mucho mayor en sus disciplinas que los decoradores y músicos relativamente anónimos (salvo el caso excepcional de Tchaikovsky) que servían de manera instrumental a los coreógrafos del Imperio Ruso o a los del régimen soviético posterior. Quizás las obras más representativas de esta manera de entender el ballet sean Scherezade (1910), El Pájaro de Fuego (1910), Petrouchka (1911), de Michel Fokine, Apolo Musageta (1928), El Hijo Pródigo (1929), Orpheus (1948), Jewels (1967) de George Balanchine.

El renacimiento del ballet no podría haber ocurrido sin el decisivo impulso y el enorme trabajo de tres hombres, que no fueron ni coreógrafos ni intérpretes. El primero es Serge Diaghilev (1872-1929) que, entre 1910 y 1927, llevó lo mejor y lo más creativo del ballet ruso a Europa y convirtió de algún modo a Francia en el centro del ballet europeo emergente. Los otros dos son Cyril W. Beaumont (1891-1976) en Inglaterra, y Lincoln Kirstein (1907-1996) en Estados Unidos,

que oficiaron de gestores culturales, escribiendo, buscando fondos y mecenas, dando espacios a coreógrafos y bailarines, fomentando el apoyo estatal para crear escuelas y subvencionar compañías. El Ballet de la Ópera de París, el Royal Ballet de Londres y el New York City Ballet deben su existencia y buena parte de su prestigio a lo que ellos hicieron.

Tal como en el modernismo se puede condensar lo esencial del estilo en cuatro coreógrafos centrales, en el estilo académico se puede hacer un arco que va desde el estilo puro de Petipá (Vainonen, Lavrovsky), pasando por la musicalidad estricta de Lopukhov (Balanchine), hasta las propuestas de Fokine, y por fin el académico con clara influencia moderna en Maurice Bejart (1928).

Petipá, Balanchine, Fokine, Bejart. Jooss, Humphrey, Graham, Wigman. Estos son los dos conjuntos que usaré como modelo general para distinguir como estilos lo académico y lo moderno.

b. Rasgos y diferencias de estilo

El estilo académico implica una técnica de composición basada en combinar pasos y poses que están claramente definidos y fijados con anterioridad. Este “vocabulario” consta de unos doscientos pasos y variaciones que se han ido acumulando desde el siglo XVII, y cuya ampliación o variación se considera siempre una novedad en medio de algo que se supone, en lo esencial, no debería variar. Como estas “palabras” básicas, que la tradición suele designar en francés, son muchas, las posibilidades de la combinatoria son enormes. Como en la práctica están organizadas en grupos y jerarquías, y hay algunas manifiestamente preferidas por los coreógrafos, no es raro que el espectador que las vea repetidas veces aprenda a reconocer sus características ideales, y pueda hacer, en principio, un juicio objetivo sobre la corrección o incorrección de la ejecución particular que está presenciando.

Frente a esto el estilo moderno es básicamente una serie de técnicas para crear frases. Por un lado no hay (idealmente) un vocabulario de pasos general, previo, aceptado por todos los coreógrafos, sino que se trata de imaginar movimientos adecuados, en cada caso, para los contenidos que se quiere expresar. Por otro lado la unidad de esta tarea creativa no son los pasos (ni menos las poses) sino frases enteras, y luego el encadenamiento coherente de estas frases, en una lógica en que estas frases no son simples series de pasos sino movimientos continuos, con un contenido expresivo definido. En el estilo

académico los pasos no significan nada por sí mismos, aunque unos sean más o menos apropiados que otros para tales o cuales contenidos. En el moderno se presume que las frases sí portan un significado, aunque sea parcial y deba completarse con otras frases.

El estilo académico se caracteriza por el ideal de completo control del cuerpo, y de cada una de sus partes. Como está basado en los pasos hay una suerte de discontinuidad entre los gestos y posiciones, que formarán en una serie o un conjunto un paso, y los pasos, que formarán a su vez, estrictamente en serie, a las frases. Esto se traduce en que la enseñanza puede hacerse de manera completamente analítica (cada gesto, posición o paso por separado), de manera repetitiva (ensayando muchas veces) hasta fijarlos como hábitos corporales en el intérprete, que podrá actualizarlos luego en el orden y modo establecido por el coreógrafo. Y se traduce también en que el coreógrafo compone de manera analítica, buscando momento a momento en la obra los pasos y posiciones a los que debe recurrir para poner sus contenidos. La creatividad del coreógrafo en esta lógica consiste en el ingenio de las combinaciones, en el modo en que resuelve las transiciones entre un paso y otro, y en las leves variaciones que introduce en los pasos preestablecidos, que siempre son notadas por el público experto. Una coreografía académica, curiosamente, se puede relatar a través de una radio con mucha más precisión que un partido de fútbol.

En el estilo moderno, en cambio, lo que se trabaja es la relación entre control y descontrol corporal. Esto es, la relación entre lo estable, lo inestable y lo lábil en la técnica Leeder, la relación entre contracción y relajación en Graham, o entre caída y recuperación en Humphrey. Todas las técnicas modernas, con distintos nombres y énfasis, trabajan todos estos aspectos, porque lo que ha cambiado en el fondo es la idea de que el mero control corporal sea sinónimo de belleza. El estilo moderno ha ampliado las posibilidades expresivas de la danza incorporando el momento del descontrol corporal a sus composiciones. Como se trabaja sobre la base de frases, esto hace que haya un ideal de continuidad entre la idea general de la frase y los sucesivos momentos y gestos que la componen. Al revés que en el académico, aquí los gestos resultan del sentido que tenga la frase, y eso se traduce en que, al menos idealmente, no tenga sentido aprender gestos y pasos por separado, menos aún de manera repetitiva. La calidad de la interpretación tendrá que ver más bien con si el intérprete se ha apropiado física y subjetivamente de lo que se intenta expresar que con que haya seguido con más

o menos corrección un modelo preestablecido. No es raro que los coreógrafos académicos llamen “ejecutantes” a los bailarines y que los modernos en cambio prefieran llamarlos “intérpretes”.

En la técnica de composición esto se traduce en que el coreógrafo moderno tendrá que imaginar una idea general para la planta de movimientos de una obra, y luego empezará a trabajar cada parte frase por frase, hasta llegar al detalle de los gestos y las posturas. Se podría decir que mientras el académico va de lo particular a lo general, como en un rompecabezas, el moderno va de lo general hasta los detalles particulares. Nureyev cuenta en una entrevista que Balanchine componía hacia atrás, pensando primero una posición final a la que los bailarines llegarían, y luego una serie de pasos que llevaría hasta ella. Martha Graham en cambio relata su proceso de composición siempre partiendo del tema, de la idea general de movimientos que le sugiere, y luego cómo pensó el paso a paso de una obra.

Mientras el estilo académico privilegia claramente el equilibrio, la verticalidad y la levedad, el moderno se caracteriza por trabajar el rango de cada uno de estos elementos como variables. La relación entre el equilibrio y el desequilibrio, la gama de direcciones que va desde lo vertical a lo horizontal, el trabajo contra o a favor del peso. Y también, como consecuencia, la relación entre un trabajo más aéreo, elevado, y el trabajo de piso, hacia y en el piso. Por cierto que todo eso está muy presente en el estilo académico en la medida en que es consistentemente negado o resistido. La novedad interesante es más bien la gama de posibilidades que se abre en el estilo moderno al aceptarlos. No todo en este estilo es peso o piso. No lo es de hecho, ni debe serlo. La levedad y el equilibrio también pueden tener una función expresiva, y habrá que usarlas cuando corresponda.

El modo como son usados en el estilo moderno el equilibrio, la levedad y la verticalidad, sin embargo, cambian sustancialmente debido al cambio en el concepto de rigidez corporal. En el estilo académico hay un ideal de rigidez de cada parte del cuerpo, teniendo al tronco rígido como centro, para que luego los movimientos se efectúen como articulados, usando las articulaciones como bisagras. Esto se traduce en un tronco firme que opera como soporte relativamente discontinuo respecto de los movimientos de brazos y piernas, que surgen de manera periférica y se mantienen como periféricos. El concepto de fondo es el de un esquema de movimientos mecánico (sin que esta palabra tenga

nada del matiz peyorativo que le asociamos habitualmente), en que impera lo racional, lo intelectual.

En el estilo moderno en cambio hay un ideal de flexibilidad corporal general, en que se intenta dar movilidad a todas las partes del cuerpo, conectándolas de manera orgánica, más de acuerdo a la emoción imperante que al cálculo de las articulaciones. Esto hace que se trabaje la continuidad entre centros y periferias, desde el pecho hacia los brazos, desde la pelvis hacia las piernas o incluso desde los codos hacia las manos y dedos, desde el muslo hacia el pié. En esta lógica las articulaciones son más bien lugares de flujo que bisagras, y los centros pueden ir cambiando de manera continua (no hay un privilegio especial del tronco), y esto se traduce en movimientos predominantemente centrales, que fluyen desde un centro hacia una periferia⁵⁷. Esto es lo que tratan de hacer en general las técnicas que, desde los años 60, se llaman “release”⁵⁸, que son una reacción a la relativa academización de las primeras técnicas modernas, como Graham o Limón. Por cierto todas las técnicas modernas han trabajado los aspectos que contempla el “release” desde la época de la “relajación Graham”. El que haya sido necesario reinventar ese trabajo es un asunto profundo, que comentaré más adelante como academización del modernismo.

Estas características en la concepción del movimiento se traducen a su vez en exigencias técnicas sobre la interpretación y sus convenciones y destrezas. En el estilo académico la respiración es meramente funcional al descanso y a la convención estética de que debe ser invisible. Se adiestra a los intérpretes para respirar de maneras completamente artificiales, casi episódicas, de acuerdo a las exigencias visuales de cada paso o posición. En principio la respiración no forma parte del movimiento sino que se limita a apoyarlo y hacerlo posible. En el estilo moderno, en cambio, se busca que la respiración forme parte del movimiento, que

57 Por cierto el cuerpo humano tiene un solo centro de gravedad o peso, respecto del cual es necesario trabajar las situaciones de equilibrio o desequilibrio. La idea de “varios” centros tiene que ver con algo que es un poco más sutil: la posibilidad de organizar movimientos de partes del cuerpo desde centros “locales” hacia una periferia “local” respecto de cada uno de esos centros. No es lo mismo mover el brazo desde el codo que desde el hombro, o mover la parte superior del cuerpo desde la pelvis que desde la cintura o el pecho. En el estilo académico impera, por sobre todo, el centro único, que es el centro de gravedad. En el estilo moderno esto se puede moderar y compartir desde esos centros parciales.

58 La primera contribución a estas técnicas, que inspiró a las coreógrafas y profesoras, como Mary Fulkerson, que crearon en los 60 la técnica de release es el libro de Mabel E. Todd: *The Thinking Body* (1937), *Dance Horizons Book*, 1968.

esté al servicio de la expresión, que sea orgánica y congruente con los cambios de esfuerzo. No hay una convención particular para hacerla visible o invisible, aunque la preferencia es que aparezca, que se vea de manera congruente con la energía empleada. Uno de los tantos síntomas de la academización del estilo moderno es justamente éste: que se enseñe a los intérpretes a desplegar una gran energía sin respirar “exageradamente”.

El mismo tipo de diferencias puede encontrarse también en el uso de la mímica y la pantomima. Mientras en el estilo académico tiende a haber una diferencia entre el movimiento y la mímica (el cuerpo se mueve junto a un gesto), lo que se traduce en el uso de gestos mímicos relativamente estereotipados, en el estilo moderno las expresiones faciales surgen del movimiento y forman parte de las frases, completamente en función del contenido expresivo particular. De la misma forma, mientras en el estilo académico el uso de la pantomima suele distinguirse claramente de los pasos contemplados en el vocabulario preestablecido (lo que da lugar a verdaderos “paréntesis actuados” en la secuencia de movimientos), en el estilo moderno las frases mismas pueden tener contenido mímico o no, sin que haya diferencia entre “vocabulario” y pantomima.

Estas diferencias en el estilo de movimientos, que es lo más interno a la danza, están ligadas a diferencias en la concepción coreográfica, más generales, que afectan a la puesta en escena, la relación con las otras artes, los modos del relato y la relación entre coreógrafo, intérpretes y público. Es necesario considerar también la relación entre las obras y el espacio que les resulta más adecuado que he tratado en el capítulo anterior.

No es extraño que en el estilo académico imperen las temáticas fantásticas, meramente ideales o abstractas. En realidad la temática no es lo más relevante en un estilo que pone un gran énfasis en la visualidad y el espectáculo. Parte de la estética de lo bello consiste en que la relativa trivialidad de los temas se compensa con la eficacia formal, centrando el interés en la ejecución misma, más que en la trama. Muy diferente resulta en cambio la danza que, comprometida con una estética de la expresión, quiere “decir algo”, comunicar contenidos. De ahí que en el estilo moderno imperen temáticas realistas, de tipo existencial o político. Martha Graham nos cuenta “por fin podíamos decir algo serio a través de la danza”. En rigor el único caso en que hay verdadera congruencia entre forma y contenido en el estilo académico es cuando las obras son completamente abstractas, como en *Jewels* (1967) de George Balanchine. Nada en *El Lago de*

los Cisnes (1895) exige que los movimientos escogidos por el coreógrafo sean justamente los que escogió aunque, dadas las convenciones del ballet, sean apropiados. En cambio en Jornada Nocturna (1947) de Martha Graham todos los movimientos están pensados en función del contenido, y otros movimientos (que no sean variaciones triviales) nos darían una obra completamente diferente.

Justamente por este énfasis en la visualidad abstracta en el estilo académico suele haber un uso decorativo de la música, el vestuario y la escenografía. La mayor parte del peso escénico es, y debe ser, la danza. Idealmente el coreógrafo escogerá la música, normará la escenografía, establecerá el vestuario, en función del protagonismo de la danza. Los coreógrafos modernos, en cambio, buscaron un trabajo realmente integrado entre las disciplinas artísticas. Confiaron sin temor en el criterio creativo de músicos, artistas plásticos y diseñadores. No es casual que, salvo Tchaikovsky, que hacía música bajo los dictados de Petipá, no haya grandes músicos asociados al ballet y, de manera correspondiente, no es casual la irrupción de Stravinsky, León Baskt, Picasso, Isamu Nagushi, Debussy, Ravel, Dalí, Aaron Copland, en la danza moderna.

La tendencia decorativa en el ballet académico se extiende a la propia interpretación. Impera una marcada diferencia entre los solos (dúos o tríos) que muestran destrezas, incluso interrumpiendo la fluidez del relato, y los coros, que acompañan, completan, un cuadro, y adornan con movimientos estereotipados el protagonismo de los primeros bailarines. En el estilo moderno, en cambio, la interpretación está pensada completamente en función del relato, sin interrupciones de la secuencia narrativa, sin coros decorativos y con un protagonismo estrictamente determinado por la narración. Esto se traduce en la desaparición de los personajes colectivos como “los cisnes”, “las willis”, “los aldeanos”, “los copos de nieve”, etc., y en una caracterización mejor de la individualidad de todos los protagonistas. Desde luego esta caracterización de los personajes en una obra moderna abunda en una profundidad psicológica y emotiva frente a la cual incluso los roles principales de las obras académicas aparecen simples y planos.

En general la dramaturgia de las obras modernas es más compleja y está mejor desarrollada. Mientras en las obras académicas hay una tendencia al desarrollo unitario y lineal (ABA), en las modernas impera el relato no lineal y el uso del collage. La narratividad académica tiende a ser literal, tiende a la referencia inmediata, en un contexto en que se trata de facilitarle las cosas al

espectador para que se concentre en la ejecución. La narratividad moderna en cambio juega con una mayor diversidad discursiva, hace un uso intenso de la metáfora, la alegoría, la metonimia, bajo el supuesto de que el espectador tiene una gran responsabilidad en la traducción y apropiación de lo que se muestra. No es raro que se pueda asistir con agrado a más de dos horas de ballet y que resulte algo agobiante presenciar cuarenta minutos de una obra moderna. No es raro, de la misma manera, que en el ballet el énfasis esté puesto en los ejecutantes, que son finalmente los más celebrados, y que en las obras modernas en cambio la admiración gire en torno al autor, al coreógrafo⁵⁹.

Aunque en el ballet los ejecutantes se llevan la mayor parte de los aplausos, se trata de un tipo de creación eminentemente vertical. El coreógrafo dispone, el bailarín ejecuta, el público recibe. El estilo moderno, en cambio, introdujo una suerte de co creación en que los intérpretes pueden variar de manera significativa lo dispuesto por el coreógrafo (debido a lo cual autoras como Mary Wigman o Martha Graham preferían bailar ellas mismas sus obras) y el público, como está dicho, tiene una responsabilidad tal que la obra sólo está completa en el momento de la recepción. Sería una lástima, pero no hay nada intrínsecamente contradictorio en bailar Giselle (1841) en un teatro vacío. La obra se mantiene como tal aún sin espectadores. Algo esencial se pierde, sin embargo, al representar La Mesa Verde (1932) de Kurt Jooss sin público. No sólo el destinatario y el sentido, sino algo de la obra misma se perderían. El arte moderno integró la experiencia del espectador en la propia complejidad de una obra. Sin abandonar por cierto, como veremos, la propia diferencia entre obra y público.

c. Al interior del estilo moderno

Las múltiples complejidades que el movimiento moderno introdujo en danza son susceptibles de grados, de énfasis variados, de un modo más profundo que lo que las etiquetas “clásico” y “romántico” implican en el ballet. El mandamiento general de expresar origina muchas preguntas ante las cuales se puede responder de muchas maneras. Como mínimo: ¿qué clase de cosas son las expresadas?, ¿cuál es el sujeto de la expresión?, ¿con qué grado de compromiso propio se expresa algo? De la misma manera, la idea de que la obra

59 Esta diferencia se traduce incluso en el modo de escribir la historia de la danza: las historias centradas en el ballet dedican gran espacio a los bailarines, las que se centran en la época moderna casi no los mencionan.

debe comunicar algo suscita tantas preguntas como las que pueden contener las muchas teorías de la comunicación formuladas en el siglo XX.

Afortunadamente, cuando se parte de las obras mismas, y no de estas preguntas en abstracto, es posible distinguir dos tipos de énfasis, consistentemente organizados, con una coherencia interna que permite en principio considerarlos como estilos. En castellano se pueden distinguir como “danza expresiva” y “danza expresionista”. Una diferencia que es claramente formulable al comparar las ideas de Kurt Jooss con las de Mary Wigman y, en menor medida, las de Martha Graham con las de Doris Humphrey.

La principal cuestión es en torno al contenido de la expresión, al contenido propio, no aquello a lo que refiere. Los expresionistas tratan de expresar emociones, los expresivistas ideas. Es una cuestión de énfasis y de jerarquía. En el primer caso se intenta que las emociones sean directamente el origen y el motor del movimiento. Las emociones vividas, incluso en la situación escénica misma. En el segundo caso lo que está en juego es la idea de una emoción y, por consiguiente, el asunto es cómo representarla en escena. Los expresivistas estarían de acuerdo con el epigrama de don Vicente Huidobro: “era tan mal actor que lloraba de veras”. Los expresionistas en cambio no quieren ser buenos o malos actores, quieren vivir, en directo, lo que expresan.

Desde luego la idea de que el intérprete sea sujeto inmediato de sus contenidos expresivos tiene una serie de consecuencias, que ponen a la danza al borde de lo que habitualmente se puede considerar arte. No se trata ya de representar algo sino, directamente, de presentarlo. El referente de la obra está directamente en el ejecutante. No es, por ejemplo, la pobreza como tal, sino la indignación ante la pobreza, no es el amor por sí mismo sino la experiencia del intérprete ante el amor. El expresionismo en danza se presentó como un proyecto para liberar las posibilidades expresivas de las limitaciones y represiones sociales. Se propuso ser una suerte de pedagogía de la emotividad. Y las obras ponían en escena esa emotividad como un modo de instar a los espectadores a su propia liberación. Liberación de la sensibilidad, liberación de la expresividad, orientada a formar seres humanos capaces de sentir y contactarse profundamente.

Por supuesto en este plan el coreógrafo tiende a coincidir con el intérprete. Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Dore Hoyer, son los mejores ejemplos. Casi todas sus obras son interpretadas por ellos mismos, sin más tema que sus propias emociones en torno a cada contenido. Es importante notar que este

acercamiento personal al movimiento los libera de las exigencias técnicas y de los límites corporales que se consideran comúnmente requisitos para una buena interpretación. Aunque cada uno de ellos haya sido de hecho un gran intérprete. Los libera en esencia porque en rigor no puede haber un patrón de movimientos más adecuado para expresar sus emociones que sus propios movimientos. Y esto es interesante por la conexión íntima entre vida y movimiento que supone. Sólo un viejo puede moverse de una manera adecuada a las emociones de un viejo. Sólo alguien que sufre se mueve de tal manera que el sufrimiento es el contenido propio del movimiento. La idea es que las emociones no pueden ser actuadas. Sólo cabe vivirlas. El arte y la vida se funden en el movimiento. Con esto el expresionismo alcanza un rasgo que, como veremos, es central en las vanguardias artísticas del siglo XX.

La vida misma, sin embargo, representa un límite para esta fusión de arte y vida. No siempre se está en la situación vital que el tenor emotivo de una obra requiere. No siempre se sube al escenario en el estado emotivo correspondiente a lo que se bailará. Mary Wigman solía no ejecutar las piezas para las que no se sentía emotivamente preparada en un día concreto, en un escenario particular. En el extremo esta actitud debería poner en cuestión la idea de repertorio, o la situación escénica misma. En la medida en que los expresionistas no llegaron a este cuestionamiento extremo se justifica considerarlos como modernos, no como lo que quisieron ser las vanguardias. Y es explicable también que ante esa falta de cuestionamiento radical sus actitudes hayan sido consideradas como sobre actuadas, o como simplemente falsas, por los expresivistas, que nunca dudaron que el arte de la danza debía ejecutarse en un escenario, ni de que lo que había que hacer en un escenario era actuar algo, no vivirlo directamente. Para conceptualizar esa dificultad que implica el compartir rasgos de la vanguardia sin llegar a ser parte de ella distinguiré luego entre “vanguardia”, como estilo, y “vanguardismo”, como rasgo, como tendencia a, como tensión hacia algo que podría ser imposible por auto contradictorio.

El expresionismo tuvo, sin embargo, un impacto revolucionario en una época (los años 20) revolucionaria. Exigía y produjo un enorme compromiso emotivo de parte del público. Expuso por primera vez auténticos dramas y tragedias en escena, con personajes de una real complejidad existencial y psicológica. La danza fue capaz, como lo era el teatro desde hacía siglos, de tratar asuntos verdaderamente serios. Educó, en fin, como era su propósito, a

toda una generación de espectadores, en Alemania y Estados Unidos, en una nueva sensibilidad que en verdad fue el requisito para la aceptación más general del estilo moderno. Es importante notar que sólo treinta años más tarde, en los años 60, este proceso educativo se generalizó al resto del mundo y, con él el sentimiento de que es válido y legítimo poner la subjetividad individual, personal, en escena⁶⁰. Con esto el expresionismo realizó en danza un viejo tema del romanticismo, la total soberanía del artista en su camino de hacer de su misma práctica una obra bella.

A los coreógrafos expresivistas, sin embargo, todo esto les pareció mera exaltación individualista. Un ejercicio en que la calidad de las obras, o incluso su estabilidad, quedaba entregada al anárquico azar de personalidades narcisistas. Como buenos conservadores encubiertos, los expresivistas no podían creer que alguien viviera directamente el arte que para ellos era más bien una profesión, muy querida, muy entusiastamente practicada, pero una profesión al fin, no un modo de vida. Autores como Kurt Jooss polemizaron duramente contra lo que consideraron emotividad sobre actuada, bajo nivel interpretativo e incluso falta de profesionalismo. Frente a eso trabajaron obras y repertorios estables. Obras en que el elemento expresivo depende en todo momento de conceptos e ideas definidas del modo más claro posible, de manera previa. Ideas que actuaban como guías de una interpretación emotiva pero estilizada, con un fuerte énfasis en la destreza kinética y en el desarrollo de habilidades corporales que puedan ponerse al servicio de la expresión.

De manera correspondiente se trató de aclarar los mensajes, de mantener un sentido narrativo transparente, de especificar caso a caso movimientos adecuados para contenidos particulares, es decir, especificar las figuras (metáforas, alusión, hipérbole, etc.) a las que se recurre para cada cosa.

No es raro, en este contexto, que la formación de los bailarines, que en Wigman tiene un sentido existencial y descansa fuertemente en la improvisación, se convierta en Jooss en una rutina esencialmente física, destinada a ampliar las posibilidades corporales. Esto es lo que llevó a Sigurd Leeder a sistematizar un método de enseñanza, cosa que también hará, en la misma época, José Limón

60 Desde un punto de vista histórico éste es el contenido de lo que en los años 60 se llamó New Dance en Inglaterra, y luego se expandió por el resto de Europa. Se trataba de la aceptación de la influencia de Martha Graham, mezclada con las novedades formales de Cunningham y la refundación del Laban Center en Londres. En Francia este movimiento desde luego se llamó... Nouvelle Danse.

respecto de las enseñanzas de Doris Humphrey, y también las alumnas de Martha Graham. Con esto la danza expresiva introdujo en el estilo moderno la preocupación por la técnica (de enseñanza, de ejecución, de composición) que es propia del estilo académico, cuestión que culmina con la repetida esperanza formulada por Jooss de una síntesis entre ballet académico y danza moderna.

Es notable en el estilo expresivista la continuidad entre estas tres preocupaciones técnicas. Las técnicas pensadas para entrenar bailarines son prácticamente las mismas que rigen la interpretación, lo que reintroduce en el estilo moderno la idea académica de apreciación objetiva de una interpretación: hay que bailar en una obra tal como se enseñó en las clases. Esta continuidad afecta a su vez a las formas de composición. El coreógrafo empieza a recurrir a un vocabulario de frases de manera análoga a como el corógrafo académico recurre a su vocabulario de pasos, y reaparece entonces la impresión de movimientos repetidos y de interpretaciones que tienden a ser uniformes que el modernismo inicial había evitado con tanto éxito, y con un significado tan profundo.

Por cierto estas opciones del expresivismo tienen más consecuencias. Una cierta tendencia a la trivialización de los contenidos en beneficio de un mayor desarrollo de la visualidad y la destreza. Las tragedias políticas y existenciales dan paso a conflictos de tono menor, que con frecuencia se resuelven directamente en la obra. La tendencia a la estetización, acompañada por una omnipresente tentación pedagógica, se traduce en una disminución de la complejidad dramática y en una menor exigencia de traducción al público. Si en el expresionismo las grandes tragedias se tratan de manera individualista, en la danza expresiva lo que falta es la gran tragedia y el individualismo adquiere la forma de la ejecución individualista brillante.

Si el expresionismo conmueve al público por simpatía o repulsión frente a sus recursos “feístas”, la danza expresiva conmueve más bien en el plano kinético, no emotivo, y tiende a abandonar el “feísmo” (tan propio del arte moderno) en beneficio de una estética en que impera lo bonito y tiende a triunfar lo agradable. Reaparece el cuidado por la elegancia y la belleza, por la simetría (más compleja que la académica), e incluso por la levedad.

En general la exigencia sobre el público baja. Allí donde el expresionismo emplazaba al espectador, lo movía a pronunciarse con una emoción frente a una emoción, la danza expresiva simplemente propone o enuncia, promueve la reflexión y la empatía. Netamente menos agresivas las obras expresivistas se

mueven más en la lógica de los sentimientos que en las densidades de la emoción.

Después de la irrupción revolucionaria del expresionismo la danza expresiva es un retorno al orden. Una transformación que significó la creación de la institucionalidad de la danza en estados Unidos, en la misma época en que la danza alemana tuvo que pronunciarse, con motivaciones y resultados variables, frente al nazismo primero y a las hegemonías soviética y norteamericana después. Este orden es el de los repertorios y las compañías estables, el de las escuelas que forman esencialmente bailarines y sólo incidentalmente coreógrafos, el de la hegemonía de las preocupaciones técnicas por sobre las motivaciones filosóficas o políticas. Un orden donde la experimentación de paso lentamente a la experiencia y los contenidos a las formas. El paso de la revolución al reformismo que todos los procesos revolucionarios del siglo XX conocieron tan bien.

Recuperada de esta manera en los años 40 y 50 la danza moderna pudo ser integrada y difundida por los poderes del mundo, paralelamente al ballet, aunque en un lugar secundario. Jooss pudo instalarse en la nueva Alemania norteamericanizada, Graham pudo componer sus loas al espíritu "americano", Laban pudo colaborar en el diseño de procesos industriales como asesor en la optimización de los movimientos de los obreros en las fábricas inglesas, los pocos modernistas de América Latina compusieron para el auge de los gobiernos populistas, y los nuevos modernistas europeos pudieron incluir la danza en los planes educacionales sin el rigorismo de lo académico, ni los excesos subjetivistas del expresionismo.

En el amplio abanico de la danza moderna expresionismo y expresividad son las dos caras, centrífugas ambas, de un estilo inestable, y son dos modelos también del carácter inestable de todo el arte moderno, que es a la vez lo mejor del horizonte utópico de la cultura burguesa y el tope insuperable más allá del cual sólo hay revolución o poder establecido.

d. Lo moderno y lo académico: una base común

La síntesis entre lo moderno y lo académico proclamada por Jooss no es ni inverosímil ni imposible. Obras académicas modernizadas y obras modernas academizadas son en realidad hoy en día el centro y el sentido común dominante en la danza institucional. Comentaré más adelante los rasgos y el sentido de estas denominaciones mixtas. Ahora me importa más describir los rasgos comunes a

ambos estilos, que son los que permiten esos tránsitos, y permiten vislumbrar qué podría ser “vanguardia” en el arte de la danza.

Quizás el punto crucial es que ambos estilos comparten una idea naturalista del movimiento. Un naturalismo que en el estilo académico valora lo mecánico, aunque lo flexibilice, y en el estilo moderno valora lo orgánico, que puede ser pensado de una manera más subjetiva o más objetiva. En el primer caso se trata de que la cultura opera sobre una base natural, en el segundo se trata de que la naturaleza actúe como fundamento más o menos directo de lo que se quiere expresar. En ambos el movimiento es libre pero está, en esencia, limitado por leyes. Culturales y estilísticas en un caso, directamente naturales en el otro. Pero, en ambos, el arte de la danza está sometido a una férrea base natural, que hay que forzar y educar o hay que seguir y obedecer, pero que no se puede desconocer.

Esto mismo puede decirse al revés, y es necesario decirlo explícitamente para personas de un gremio tan imbuido en sus metáforas naturalistas que posiblemente no imaginen a qué estoy apuntando. Ni el estilo académico ni el estilo moderno han asumido realmente la radical historicidad del movimiento humano. Una historicidad que no se limita a “influencias culturales” sobre una “base natural” sino que reside en la “naturaleza” misma, en el cúmulo abigarrado y poderoso de convenciones sociales a los que la modernidad llama “naturaleza”.

Por otro lado, tanto el estilo académico como el moderno mantienen una actitud pedagógica, propia de la mentalidad ilustrada en que se constituyó la danza como arte en la modernidad. Esto implica que el estilo académico puede compartir sin contradicción la teoría del arte como expresión, o la idea de que la función del arte es comunicar. Se produce aquí una diferencia que reside más en los énfasis que en el fundamento. En un caso se trata del énfasis en lo bello, en comunicar belleza. En el otro de un énfasis en los contenidos, en el mensaje y en la expresión misma. De manera inversa, el estilo moderno puede compartir sin contradicción la teoría del arte como belleza, enfatizando ahora el carácter subjetivo y expresivo de la belleza, antes que sus cualidades puramente formales.

En ambos casos, sin embargo, la actitud pedagógica mantiene la diferencia entre la obra y el público. Si el modernismo democratizó la danza al recoger en ella los sentimientos de las personas comunes, y si es perfectamente posible democratizar el ballet (como quería Lincoln Kirstein) recogiendo el sentimiento común sobre lo bonito, ambas democratizaciones tienen como tope común el

que el público permanece como receptor, y está convocado a presenciar, a lo sumo a recrear, pero no a la creación de la obra misma.

Esta tendencia pedagógica hace que ambos estilos sean eminentemente referenciales y narrativos, por mucho que el modernismo haya complejizado el relato. Y esto conlleva la mantención estricta de la diferencia entre arte y vida, entre creador y receptor, entre experiencia vivida y “momento del arte”, entre el oficio artístico y la práctica común. A su vez estas diferencias implican mantener, como en ninguna otra arte la diferencia entre arte y artesanía, e incluso entre “bellas artes”, que exigen una práctica profesional, y la práctica común, propia de aficionados. Desde luego esto implica también un rechazo común a la estética del señalamiento, y una defensa corporativa de la especificidad del arte.

10. Las vanguardias en la danza del siglo XX

a. Cuestiones historiográficas

Las comuniones y diversidades de lo académico y lo moderno no pueden, ni deben, agotar las posibilidades de lo que se puede considerar como arte de la danza en el siglo XX. Sostener que ellas son el centro y la esencia de este arte, y lo demás meras excepciones o experimentos, es algo así como considerar que entre la métrica de Góngora y el modernismo de Neruda se dan todas las posibilidades de la poesía, o que en las oscilaciones entre impresionismo y expresionismo queda completamente definida la pintura. Muy pocos se atreverían a afirmar que el Altazor de Vicente Huidobro, o los círculos negros sobre un fondo blanco de Kasmir Malevich, o las obras de John Cage, son meras extravagancias o experimentos episódicos y superables. Curiosamente, aunque acepten la validez de este tipo de obras en otras artes, esta es la actitud que prevalece en la mayor parte del gremio de la danza. Y esto se expresa en dos cuestiones que deberían ser pensadas de manera profunda: el carácter efectivamente episódico y esporádico del vanguardismo en danza, y la configuración extremadamente tardía, respecto de las otras artes, de un movimiento (el Judson Church Dance Theater) que pueda considerarse masiva y programáticamente de vanguardia.

i. Los vanguardismos

Quizás no es posible una vanguardia permanente. Hay algo de contradictorio en sostener que se puede romper con lo establecido sin que la acción continua de romper no se convierta ella misma en algo establecido.

Quizás por eso las vanguardias artísticas efectivas en el siglo XX han estado siempre ligadas a dos tipos de momentos y espacios excepcionales. Por un lado los períodos, breves, de revolución política y cultural, como los años 20, ligados a la revolución bolchevique, o los 60, ligados al guevarismo y la revuelta hippie. Por otro la marginalidad atroz, en los períodos de auge económico y satisfacción pequeño burguesa, como la Belle Epoque (1890-1910) o los años 50 en Estados Unidos.

La relación con las revoluciones marxistas no es incidental. Todas las vanguardias que se pueden llamar históricas, es decir, anteriores a 1940, se proclamaron explícitamente como políticas. Proclamaron la profunda relación entre un arte nuevo y la lucha por un mundo nuevo. Y se dieron la tarea de desarrollar en el ámbito del arte las tareas que la revolución social se daba en la política. Este carácter político no sólo es central en su definición programática y en sus acciones, sino que es también la principal diferencia respecto de las vanguardias contemporáneas, posteriores a 1940. Desarrollaré esta diferencia más adelante.

En la época de las vanguardias históricas (1890-1940) hubo una enorme y masiva actividad artística⁶¹. Decenas de manifiestos y movimiento, rápidas sucesiones de estilos, cientos de artistas en todas las disciplinas, rupturas creativas de todo orden. Desde 1920 hay una verdadera revolución en la práctica de la danza. Ya he mencionado los Congresos de Danza de Magdeburgo (1927), Essen (1928) y Munich (1930) y la actividad en torno a ellos. Algo similar ocurre en Estados Unidos donde, entre 1928 y 1938, decenas de grupos formaron la Liga de Danza para Trabajadores⁶², de orientación marxista, y que también reunió a cientos de bailarines, talleres, eventos de danza en industrias y barrios obreros, e incluso varias revistas dedicadas a la danza que se mantuvieron por casi una década. En la Rusia bolchevique, entre 1917 y 1929, hay también una gran revuelta cultural en la que el Movimiento para la Cultura Proletaria, dirigido por Alexander Bogdánov, tiene un papel central. Mucho del teatro (Meyerhold, Stanislavski), de la plástica (Malevich, Kandinski), del cine (Vertov, Einsenstein) del siglo XX tuvo su origen en este marco revolucionario.

Estos enormes movimientos culturales fueron completamente sofocados

61 Ver al respecto Mario De Michelis: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1983.

62 Ver al respecto los textos consignados en la Nota Nº 54

por el nazismo, el estalinismo y la burocracia cultural norteamericana. Ya desde 1940 se vive de la repetición, el comentario y, sobre todo, la institucionalización del arte como arte de Estado o arte de mercado.

Cuando se considera el mundo de la danza en este contexto, sin embargo, lo que se encuentra en general es el auge del modernismo, a lo sumo llevado a su extremo. Salvo creadores aislados, como Oskar Schlemmer (1888-1943) en la Bauhaus, o Nikolai Föregger (1882-1939) en Rusia, no hay en danza nada equivalente a la profunda revolución que significaron en la plástica Picasso, Malevich o Miró, o en música Schönberg o Alban Berg, o en la escultura Duchamp o Calder. No hay manifiestos (salvo las insistentes prédicas de Isadora Duncan), ni movimientos que escapen a la profundización del modernismo.

Hay gestos, rasgos, acciones, que pueden considerarse como experiencias vanguardistas⁶³ dentro de las coordenadas básicas del estilo moderno. La danza teatro de Valeska Gert (1892-1978), la reivindicación de la revista musical en el constructivista ruso Kasyan Goleizovsky (1892-1970), los momentos de expresionismo extremo en Mary Wigman. Nada comparable, sin embargo, a la solidez programática y la presencia del cubismo o el surrealismo.

Quizás el aspecto que más se acercó a estos modernistas extremos a la lógica de las vanguardias históricas fue el consistente y amplio esfuerzo por masificar la práctica de la danza como arte. Los Die Roten Tanzer, organizados por Jean Weidt (1904-1988) en Alemania entre 1930 y 1933, y la amplísima labor de la Liga de Danza para Trabajadores, en Estados Unidos, son los mejores ejemplos. Muchas cuestiones que serán características de la vanguardia, que pertenecen a su lógica, están presentes en ellos. El ejercicio de la danza en espacios no convencionales, como gimnasios o plazas, la valoración de corporalidades diversas, de todo tipo de destrezas, de niveles diversos de competencia corporal, la cercanía entre artesanía y arte, la democratización de las relaciones entre coreógrafos, intérpretes y públicos.

Son estas experiencias masivas, que tienden a un expresionismo fuertemente político, las que formaron al público clásico de la danza moderna.

63 La gran mayoría de estas acciones, sin embargo, no se pueden encontrar en las historias de la danza que circulan habitualmente. Una fuente, en cambio, que contiene mucha información al respecto es Roselle Goldberg: *Performance Art* (1988), Ediciones Destino, Barcelona, 1996. En ella se pueden encontrar a muchas de las figuras que son famosas en danza involucradas en acciones y gestos extremos que las historias habituales suelen ignorar completamente.

En la medida en que las condiciones políticas que las hacían posibles fueron desapareciendo bajo la opresión estalinista, nazi o burocrática, este mismo público, y con él toda la danza moderna, empezó a decaer. Esto hace que en los años 40 y 50 el estilo moderno disminuya notablemente su audiencia (y su creatividad) incluso en USA y Alemania, sus países de origen, y casi desaparezca en el resto del mundo. Y hace también que en la sombra, en el margen pobre y libre, se incuben los experimentos que serán la vanguardia en los años 60.

Cuando en los años 60 empieza un lento pero muy sostenido nuevo auge del modernismo (que en los 70 se transforma en un verdadero boom), los sujetos sociales que hacen o asisten a la danza han cambiado profundamente. Las motivaciones políticas (sociales, étnicas, de género) que dieron origen a la danza moderna, y que fueron el fundamento de su práctica masiva entre 1920 y 1940, se han diluido, y el modernismo resulta expresión más bien del auge de patrones hedonistas de conducta social que de revuelta contra el sistema, y éste carácter conservador será su principal sello en los años 90.

De la misma manera, las vanguardias que emergen en los 60, saliendo a la luz del éxito y el reconocimiento social desde las sombras marginales de los 50, tienen un carácter muy distinto a las de principios del siglo XX. La radicalidad política se vuelve más bien radicalidad formal, el arte nuevo para un mundo nuevo se convierte en un arte de expertos para expertos, confinado al mundo de las galerías o de los happening entre entendidos.

Curiosamente, entre todos estos movimientos, la vanguardia en danza resulta la más sustantiva, la que contiene un mayor grado de subversión respecto de la propia disciplina. Quizás porque era una tarea que los creadores de danza tenían pendiente, y pueden llevarla a cabo recién ahora. La ruptura que significó la vanguardia dancística norteamericana en los años 60 es comparable a la ruptura que representó el cubismo en la historia de la pintura... hacia 1905. Los europeos, en particular los franceses, sólo se integrarán a este vanguardismo desde los años 80, en un momento tardío en que la misma noción de vanguardia ha cambiado esencialmente bajo el impacto del mercado y la burocratización.

ii. El Post Modernismo en Danza

La expresión “post moderna” sólo fue aplicada a la danza a posteriori, por primera vez en 1975, cuando lo esencial ya había ocurrido⁶⁴. Se trata de un término que proviene de la arquitectura y la escultura, y que tiene un sentido preciso en danza: después (y en contra) de lo moderno. Incluso más acotado: contra el estilo de Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón. Es aplicable a la vanguardia centrada en el Judson Church Dance Theater, y a un período que no debería ir más allá de 1960-1978. Más allá de estos límites simplemente pierde su sentido y su utilidad como categoría de análisis.

El movimiento de la Judson Church tiene su origen en un largo período de experimentación⁶⁵. Desde 1946 Merce Cunningham y John Cage, desde 1957 James Waring (1922-1975) y su Living Theater, en Nueva York, y desde 1955 el Dancer’s Workshop de Anna Halprin, en San Francisco. A ellos hay que agregar las obras experimentales de Alwin Nikolais (1912-1993). Es importante considerar la marginalidad y, en algún sentido, el elitismo, de estas experiencias que se daban en una sociedad marcada por el conservadurismo y la reacción. Esta marginalidad se extiende a toda la primera época del Judson Dance Theater (1962-1964) hasta tal punto que prácticamente no hay registros de la enorme cantidad de cosas que se hicieron, las que han sido recordadas casi exclusivamente a partir de fotografías y relatos.

En 1961 y 1962 se realizó un taller de composición a cargo de Robert Ellis Dunn (que era músico) en el estudio de Merce Cunningham.

64 El lugar preciso es *The Drama Review*, Vol 19, Nº 1, Mazo 1975, publicada por la Universidad de Nueva York. Este número, donde escriben los principales integrantes del Judson Church Dance Theater, es el primer reconocimiento importante de parte de la crítica especializada de sus obras. Es notable la ausencia en esta revisión de Yvonne Rainer. Es interesante, por ejemplo, notar que todavía en 1980, cuando *Dance in America* hace un documental sobre sus principales coreógrafos (y algún otro que no venía al caso) lo llama “Más allá de la corriente principal”, sin reconocerlos como “Post Modernos”. Este documental se puede encontrar en video como “Beyond the Mainstream”, en la serie *Dance in America*, dirigido por Merrill Brockway.

65 El mejor estudio sobre la Judson Church es el de Sally Banes: *Terpsichore in sneakers, post-modern dance* (1977, 2ª ed. revisada 1987), Wesleyan University Press, USA, 1987. De la misma Sally Banes se pueden ver también el texto, más específico: *Democracy’s Body, Judson Dance Theater 1962-1964*, Duke University Press, Durham, 1993, y la compilación: *Reinventing Dance in the 1960s*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003.

A él asistieron Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer, David Gordon, Deborah Hey, Lucinda Childs y otros. Entre 1962 y 1964 ellos mismos organizaron los encuentros de danza en el gimnasio de la Judson Church. Catorce encuentros en que se presentaron unas doscientas coreografías. Entre 1964 y 1968 estos encuentros se ampliaron a otras ciudades norteamericanas. Se integraron Meredith Monk, Kenneth King, Kei Takei, Phebe Neville. Pero la época de real difusión masiva es entre 1968 y 1978, en el contexto del movimiento hippie, de las grandes luchas por los derechos civiles de los negros, de las protestas contra la guerra en Vietnam y las revueltas estudiantiles. Recién en esta época Cunningham es generalmente reconocido (primero en Europa y sólo después en Estados Unidos), y también Halprin, Nikolais y Waring.

Esta es también una época de revolución cultural en las artes y en todos los ámbitos de la vida norteamericana, y el destino de esa revolución (su naufragio) en los años 80, en que se impone el conservadurismo de Ronald Reagan, afectó profundamente a la danza. En términos generales se puede decir que en esos diez años se acentuaron progresivamente tres énfasis culturales que se hacen presentes en el ejercicio de todas las artes. Los que se acogieron a las influencias orientalistas (ya desde John Cage había una profunda influencia del budismo zen, y ahora se multiplican los grupos de los más diversos ritos budistas, hinduistas, taoístas, etc.); los que radicalizaron sus opciones políticas (es la época del guevarismo, los Panteras Negras, el islamismo de Malcolm X, los movimientos sindicales chicanos y chinos); los que reorientaron la cultura hippie hacia el hedonismo del mercado, del que surgirá la filosofía adaptacionista y light de los yuppies. Cada una de estas opciones se hace presente en danza, y las comentaré luego, junto a las vanguardias contemporáneas.

iii. El Butoh

Si hay algún movimiento que tenga las características de radicalidad y ruptura que se presumen de las vanguardias ese es el Ankoku Butoh, desarrollado por Tatsumi Hijikata (1928-1986) en Japón⁶⁶. Cincuenta años después de su

66 Lo más completo que se puede encontrar, en inglés, sobre Tatsumi Hijikata es el Vol. 44, Nº 1 de *The Drama Review*, Primavera, 2000, publicado por la Universidad de Nueva York. Este volumen incluye entrevistas, artículos sobre su desarrollo histórico, y algunos textos del propio Hijikata. Ver, en particular, el texto *The Words of Butoh*, de Kurihara Nanako, pág. 12-

origen es también un caso ejemplar de la deriva conservadora que suelen seguir las vanguardias después de sus inicios iracundos y revolucionarios. En el butoh ambos polos, el de la revuelta radical y el del triunfo y la adaptación pueden encontrarse en sus dos figuras principales, Hijikata y uno de sus colaboradores emblemáticos, Kazuo Ohno (nacido en 1906).

El Ankoku Butoh de Hijikata⁶⁷, tal como la Danza Teatro Alemana en los años 70, surgió en medio de un movimiento intelectual de rechazo a la norteamericanización de la cultura japonesa después de la Segunda Guerra Mundial. Autores como Yanushiro Kawabata y Yukio Mishima, eruditos como Tatsushito Shibusawa (que tradujo a Sade y Bataille al japonés), fuertemente influidos por el existencialismo (Sartre), el marxismo (Marcuse), la filosofía de Nietzsche, la vanguardia literaria francesa (Lautremont, Artaud, Jean Genet), reaccionaron no sólo contra la influencia norteamericana, sino contra toda la cultura japonesa del siglo XX, impregnada de militarismo, industrialismo y occidentalización. Hijikata, como otros intelectuales de su época, encontraron en los escritores europeos de la trasgresión (Sade, Bataille, Genet) los temas y los motivos para su propia subversión contra el Japón moderno.

Las obras de Hijikata están repletas de insolencias y provocaciones contra el zen (que cumple en Japón un papel en el disciplinamiento de la subjetividad análogo, y quizás más opresivo, que el catolicismo en América Latina), contra la vida urbana, los tabúes japoneses en torno a la sexualidad (la homosexualidad y el travestismo son en Japón tabúes aún más opresivos que en Occidente), contra la idea exitista, productiva, “sana”, de corporalidad. Recurrió al mal gusto, a lo abiertamente grotesco. Hay que considerar que en la vida cotidiana japonesa cuestiones como sacar la lengua en público, o la gesticulación facial enfática, son vistas como muestras horribles de mal gusto. Recurrió a la exposición de la homosexualidad y el travestismo. Puso en escena el erotismo explícito o la extrema fragilidad y debilidad corporal.

La “danza de la oscuridad” de Hijikata (cuyo nombre de nacimiento era

28. Todos los textos están disponibles en Internet.

67 La crítica de danza, y una de las encargadas del archivo Hijikata, Kazuko Kuniyoshi, prefiere reservar la expresión “Ankoku Butoh” sólo para las obras de Hijikata, y usar la expresión “butoh”, en general, para las obras que surgen a partir de su influencia. Este criterio en el fondo recoge los profundos cambios ocurridos en el butoh desde 1985, justo un año antes de la muerte de Hijikata, a los 57 años. Ver el sitio de Internet de Kobo Butoh, www.xs4all.nl/~iddinyja/butoh.

Yoneiyama Kunio) posee todos los rasgos de la rebelión romántica contra la cultura industrial. Nació y creció en Tohoku, en el norte de Japón, en una de las últimas zonas a que llegó la industrialización, que transformó violentamente la sociedad japonesa desde 1880. Recién a los veintitrés años, y en medio de la pobreza de la post guerra, llegó a Tokio, en 1952. Trabajó como cargador y pequeño vendedor de drogas mientras leía ávidamente las recientes traducciones al japonés de Rimbaud, Lautremont y Jean Genet, que se convirtió en una de sus influencias más importantes. Lecturas que se completaron en los años sesenta con Sade, Bataille, Marcuse y Nietzsche. Estudió danza moderna y jazz dance con Takaya Egushi, discípula de Mary Wigman, y con Mitsuko Andoh, Noriko, que había pertenecido a la compañía de Martha Graham. Entre 1950 y 1958 participó en varias coreografía modernistas en la compañía de Mitsuko Andoh, y también en cuerpos de baile en shows de televisión.

La primera obra butoh⁶⁸, Kinjiki, Colores Prohibidos, en 1959, interpretada por Hijikata y Yoshito Ohno (hijo de Kazuo Ohno) estaba basada en una obra de Yukio Mishima, y ponía en escena de manera explícita una historia de amor homosexual, acompañado en el sonido por exhalaciones sexuales. Ambos fueron obligados a retirarse de la Asociación Japonesa de Danza Contemporánea.

Desde fines de los años sesenta Hijikata se concentró en el trabajo sobre la corporalidad, y en el gran trasfondo preindustrial de Tohoku, su lugar de nacimiento. Trabajó casi exclusivamente con mujeres, entre las cuales Yoko Ashikawa fue, y sigue siendo, su principal seguidora. Él mismo optó durante varios años por vestirse de kimono y hablar en lenguaje femenino (en japonés hay diferencias notorias entre el habla masculina y la de las mujeres) en su vida cotidiana: su hermana mayor se había apoderado de su cuerpo. Se sometió a rigurosas dietas y puso en escena su propio cuerpo precario y frágil. Aunque dejó de bailar en 1973 (a los 45 años) siguió trabajando el tema de la extrema precariedad corporal. En 1977 sacó a Kazuo Ohno de su retiro (ya tenía 71 años,

68 Inicialmente Hijikata llamó a su estilo ankoku buyoh, danza de la oscuridad, en que la palabra “buyoh” es la que se usa comúnmente en japonés para “danza”, como en koten buyoh, danza clásica o en gendai buyoh, danza moderna. Durante los años sesenta, sin embargo, empezó a usar “ankoku butoh”, en que la palabra “butoh” alude, en el japonés común, a danzas extranjeras, no japonesas, como en butoh-kai, danza europea, o en shi no butoh, que es el nombre que se da a las danzas macabras de la Europa Medieval. Lo importante de estas consideraciones lingüísticas, un poco excesivas, es constatar la actitud anti japonesa de Hijikata, que se expresa también en sus fuentes, en la música que usa, mayoritariamente de autores europeos, o en sus irreverencias respecto de los tabúes tradicionales.

estaba retirado desde 1967) y lo dirigió en *Admirando a La Argentina* (1977), obra que Ohno siguió bailando por veinte años más, hasta fines de los 90. Trabajó la idea de un cuerpo debilitado, cadavérico, no espiritual, sin trascendencia, sin nirvana ni realización, “que se pudre como un tronco en el bosque” según su propia expresión. Un cuerpo cercano a la naturaleza, contra la cultura y la técnica, no esencializado, sin mística, banal, en que se procura borrar las huellas de la ley. Hijikata murió de cáncer en 1986, a los 57 años⁶⁹.

A pesar de esta actitud anti cultural, Hijikata fue un autor que habló y escribió mucho. En japonés se publicaron sus *Obras Completas* en 1998. Dirigió y enseñaba hablando copiosamente. Trabajó la relación entre la palabra y el movimiento usando sus palabras para inducir estados de movimiento en sus bailarines. Frecuentemente se reunía a beber y discutir sobre sus obras. Kurihara Nanako se refiere a estas ocasiones como “drinking debates”. Hablaba de manera alusiva y metafórica. Cultivaba conscientemente un aura de maestro oscuro e intrincado. Incluso escribía sus coreografías en un sistema de palabras a las que llamó *butoh-fu*, notación *butoh*.

Este recorrido por las circunstancias biográficas y los grandes rasgos de su obra a penas muestra la innumerable serie de convenciones del arte de la danza europea (que tenía siempre presente) y japonesa (contra la cual creó) que son trasgredidas y subvertidas en sus coreografías. El privilegio del equilibrio, el ritmo, la gracia, la elegancia. La estética de lo armónico, coherente, “bien trabajado”. Las convenciones sobre la expresividad, la coherencia narrativa, las puestas en escena equilibradas. Y todo esto en el contexto de su radical cuestionamiento de la corporalidad productiva y disciplinada del trabajo industrial y la vida cotidiana moderna. Su radical cuestionamiento de los modelos imperantes de sexualidad y género, de salud y vigor, de arte y vida. Pocos artistas del siglo XX vivieron tan cabalmente, y de manera tan programática y consciente, la fusión del arte y la vida. Y muy poco, como no sean los aspectos meramente visuales y formales, de esa radicalidad se conservó en sus sucesores, bajo los cuales el *butoh* de la oscuridad, estricta y obligadamente marginal, se convirtió en una “moda japonesa” por todo el mundo.

La transformación del *butoh*, que podría servir de modelo de la

69 En los años 70 trabajó con Yoko Ashikawa y el grupo *Hakutohoboh*, en un galpón cedido por su suegro, que era importador de asbesto, una sustancia que se usaba para la construcción, y que ya entonces se sabía que tiene efectos cancerígenos. Hijikata, que lo sabía perfectamente, llamó a su estudio *Asusbesuto kan*, Salón del Asbesto.

transformación conservadora que ataca a todas las vanguardias del siglo XX cuando ha pasado la época revolucionaria que las sostiene, empezó con su éxito europeo. Desde 1980 viajaron a Europa compañías como Dairakudakan, de Akaji Maro, Sankai Juku, de Ushio Amagatsu, Sebi de Koh Murobushi y Byakko-sha de Isamu Osuga, y se hicieron frecuentes las giras de Kazuo Ohno presentando “Admirando a La Argentina”. Tuvieron un éxito enorme, que se repitió en Estados Unidos desde 1985. Digamos, como primer contraste, que Hijikata nunca salió ni de Japón ni de la marginalidad. El éxito de esas giras fue tal que en 1985, en Tokio, se organizó el primer Festival de Butoh, con gran cobertura publicitaria y en teatros importantes, con múltiples presentaciones, talleres y conferencias, todas a cargo de los muchos discípulos que formó en los años 60 y 70. Él mismo, sin embargo, sólo ofreció una charla y se mantuvo casi completamente al margen. Murió al año siguiente.

Es interesante consignar que Akira Kasai, uno de sus acompañantes más frecuentes en los años 60, estuvo en Alemania entre 1972 y 1979 aprendiendo las teorías de Rudolf Steiner y el método de la eurítmica, creado por Emile Dalcroze, sin mostrar que sabía butoh, o practicándolo sólo a puertas cerradas⁷⁰. En 1979 volvió a Japón y se dedicó por largos años a enseñar y promover la eurítmica (!), remitiéndose a practicar butoh sólo en privado. Recién en 1996, veinticinco años después de sus colaboraciones con Hijikata, Kasai empezó a recorrer el mundo con un espectáculo público de butoh. Hoy es considerado uno de sus principales representantes.

Pero es quizás Kazuo Ohno el que mejor representa los múltiples mitos que han permitido que el butoh, originariamente *ankoku* (oscuro) se convierta en una moda mundial que puede ser practicada hoy por cualquier niña educada que tenga una sensibilidad liberal. Nacido en 1906⁷¹, en Hokaido, en la tradición plenamente urbana y occidentalizada de las capas medias japonesas emergentes, estudió siempre en colegios ingleses y se dedicó, después de pasar dos años en el ejército, profesionalmente al deporte. Estudió atletismo y gimnasia rítmica

70 Ver al respecto, Kazuka Kuniyoshi: *Contemporary Dance in Japan*, en www.mcachicago.org/MCA/Performance, un texto preparado para presentar a Akira Kasai en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, con motivo de su gira por Estados Unidos en 2004.

71 Sobre Kazuo Ohno se puede ver, en castellano, Gustavo Collini Sartor: *Kazuo Ohno, el último emperador de la danza*, Editorial Vinciguerra, Buenos Aires, 1995. Sobre su influencia en la práctica del butoh se puede ver Sondra Horton Fraleigh: *Dancing Darkness, butoh, zen and Japan*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1999.

en la Japan Athletic School (donde llegó a obtener un récord japonés en 400 metros planos) y se empleó como profesor de atletismo en una escuela católica donde, en 1929, se convirtió al catolicismo. Desde 1933 estudió danza moderna con Ishii Baku, seguidora de Harald Kreutzberg, y con Takaya Egushi, que había estudiado en Alemania con Mary Wigman.

Después de servir en el ejército entre 1938 y 1946 (durante la Segunda Guerra Mundial) siguió sus estudios con Egushi y participó en muchas obras siguiendo el estilo modernista del expresionismo alemán. Su período modernista va hasta 1961 (y antes, entre 1933 y 1938) en que, llevado por su hijo Yoshito Ohno, empezó a colaborar con Hijikata. Entre 1961 y 1967 alternó el butoh y el modernismo. Mientras bailaba al estilo moderno con Akira Kasai, que era su alumno, hacía obras butoh, como Genet, con Hijikata. Después de diez años de haber dejado la danza (1967-1977) fue llamado por Hijikata a hacer Admirando a La Argentina. Desde 1980, en que se presentó por primera vez en Europa (a los 74 años) se dedicó a hacer giras por todo el mundo hasta el año 2000, en que se retiró finalmente, a los 94 años de edad.

En Kazuo Ohno, como en Dairakudakan y Sankai Juku, encontramos un butoh netamente menos oscuro, menos chocante, que ha retomado su conexión con el teatro japonés tradicional. Un ejercicio del butoh ahora fuertemente “espiritual”, con abundantes conexiones con el budismo zen y sus ideales de “superación del yo” y auto control que, inevitablemente, hacen que sea más suave e incluso, en algunas compañías, más elegante y bello. En occidente, donde tiene un éxito sensiblemente mayor que en Japón mismo, se ha convertido en un exotismo relativamente culto. Kazuko Kuniyoshi (ver nota N° 44) se refiere a esto como un proceso de “japonización” de un movimiento cuyos orígenes se pueden calificar de “anti japoneses”, si entendemos por “japonés” el mundo de samurais, zen, Toyota, geishas y Sony que es el Japón industrial real en la actualidad. Mezcla fuertemente post moderna de motivos tradicionales reducidos a emblemas turísticos y de potencia comercial y tecnológica plenamente capitalista.

De la corporalidad del butoh han quedado el trabajo con la lentitud, las expresiones faciales extremas, el centro de gravedad bajo, y la preferencia por movimientos inestables o compulsivos. Todo en un marco de fuerte estilización, muy alejado de las motivaciones políticas y filosóficas originales. Hoy el butoh es un vehículo para contenidos muy diversos, no necesariamente contestatarios, y para una cierta “ideología orientalista” que con sus imágenes “japonizadas” viene

a reemplazar a los “orientalismos” de los 60 y 70, más ligados al budismo hindú o al hinduismo.

Desde luego la danza que en Japón se llama “contemporánea” es hoy muchísimo más amplia que el butoh. Tal como en todo el mundo, las compañías de danza japonesas se han dejado influir por el minimalismo post moderno norteamericano, por la danza teatro europea, y por las muchas formas de lo que se suele llamar “teatro físico”. Incluso, desde fines de los años 80, Saburo Teshigawara ha propuesto un “post butoh” que mezcla el butoh con todas estas tendencias, y que ha tenido también mucho éxito en Europa. En el “post butoh” Teshigawara introduce el cuidado por la corporalidad perfectamente entrenada, capaz de destrezas acrobáticas, que nunca habían sido usadas en la danza japonesa. Ha introducido también el uso intensivo de tecnología computacional, tanto en la puesta en escena como en el diseño mismo de los movimientos, en una actitud que enfatiza programáticamente la visualidad y la destreza.

Este nuevo butoh se mezcla y se deja influir por el abierto eclecticismo de la comunidad actual de la danza que en Japón, como en todo el mundo, asiste con pragmática frecuencia a múltiples talleres de Contact Improvisation, Capoeira, Release, “técnica” Cunningham, etc. El mundo de la vanguardia clásica simplemente ha desaparecido.

b. Modernismo y Vanguardia

Me importa considerar a la vanguardia en danza en los años 60 (1960-1968) como un estilo. Esto, que para los expertos en otras artes puede ser considerado como un atentado a las buenas maneras y costumbres de la academia (¡la vanguardia como estilo!) se justifica en danza porque se trata del único movimiento que puede recibir ese nombre, y por la claridad con que se pueden establecer sus características, las que luego, de manera parcial, son también aplicables a los rasgos o acciones que pueden llamarse “vanguardistas”.

Comparar el estilo moderno con la vanguardia es comparar el universo Wigman, Graham, Jooss, Humphrey, con el de Yvonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon y Steve Paxton⁷². Por cierto la primera, y quizás la más profunda,

72 Es importante considerar que estos cuatro autores, nacidos alrededor de 1940, están aún produciendo y plenamente vigentes. Durante estos cuarenta años, sin embargo, sus obras y sus opciones teóricas han cambiado de muchas maneras, en particular en Brown y Paxton. En rigor lo que voy a comparar aquí es sólo un período específico de sus obras (1960-1968) que estoy usando como ejemplo de algo más general, de un estilo.

de las diferencias está el concepto de arte que está en juego en cada caso. Como ya he indicado más arriba, el estilo moderno está íntimamente relacionado con una estética de la expresión, es decir, con la idea de que lo que constituye a una obra de arte es el hecho de que exprese o comunique algo. En danza esto se entendió por un lado como que la función primordial del arte era comunicar, la obra debía ser un medio para referir algo que está más allá de ella misma. Y se entendió también, por otro lado, que la subjetividad que estaba en juego era la del mundo, en principio privado, del propio autor el que, a través de la obra nos mostraba sus ideas, sentimientos o emociones respecto de lo que quería referir, en el mundo o en él mismo.

Contra este subjetivismo se rebeló en primer lugar Merce Cunningham. Una obra de arte no tiene porqué referir a algo que no sea ella misma y, menos aún, referir a la subjetividad o al mundo interno y privado del autor. El principal tema de una obra de arte es ella misma, sus medios expresivos (aunque no se proponga expresar nada), sus recursos formales. Con esto Cunningham (1959) hace algo análogo a lo hecho por Picasso en *Madmoiselles d'Avignón* (1909). El asunto en ese cuadro no es si las señoritas tienen narices chuecas o más narices de lo que corresponde. El asunto es más bien el de las convenciones clásicas de la pintura que exigen al pintor un punto de vista único, respeto a la fidelidad mimética, o una composición equilibrada. Cunningham, como Picasso, ha hecho un gesto que proclama la autonomía creativa del coreógrafo y la autonomía estética de la danza. El asunto real en danza es el movimiento, no el relato, no el mensaje, no el mundo interior del coreógrafo, ni siquiera la música.

Cunningham, Rainer, Brown, propusieron obras no referenciales, que no aluden a nada que esté fuera de ellas mismas. Criticaron incluso la “danza pura” propuesta por Balanchine que, a pesar de no contener ningún relato, mantiene una relación estricta con la música. Compusieron obras sin música, o de manera enteramente independiente de la música, o de la sonoridad, que las acompañaba. Típicamente Cunningham componía sus frases, John Cage recolectaba y elaboraba sonidos, y Robert Rauchenberg hacía sus instalaciones, sin saber cada uno qué estaba haciendo el otro hasta el momento en que los tres procesos creativos simplemente coincidían en el espacio de la obra.

¿En qué sentido entonces un evento que no refiere a nada, que no “se trata” de nada, puede ser considerado una obra de arte?⁷³ Sólo por el contexto,

73 Un ejemplo podría ser *Puntos en el Espacio* (1986), en que la coreografía de Merce

por la situación que la señala como tal. John Cage se sienta ante un piano y “ejecuta” un silencio de cuatro minutos y treinta y tres segundos. David Gordon hace el gesto equivalente presentándose inmóvil durante el mismo tiempo. Música que no suena (o que evidencia el sonido por su ausencia), danza en que no hay movimiento. Marcel Duchamp habría inaugurado esta estética del señalamiento al llevar un urinario al museo. En este concepto de arte no está en juego ni lo bello ni lo expresivo. El sentido de la acción artística se dirige hacia el arte mismo, y sólo el espectador puede completar esa operación. Ahora, más que nunca, el espectador está implicado. Sin él simplemente no hay obra. Un silencio al que nadie asiste, un urinario en la vía pública, sin advertencia de ninguna clase, no logran ocurrir como obras.

Mientras el modernismo se ocupó en expandir los medios expresivos de la danza, en enriquecerlos, la vanguardia se empeñó directamente en cuestionarlos. El primer gran cuestionamiento es el de la referencia, la obligación de que la obra refiera a algo, tenga un mensaje. Los cuestionamientos más radicales, sin embargo, tienen que ver con el movimiento mismo, con las convenciones acumuladas sobre la “corrección” del arte de bailar. Para la vanguardia en danza no hay movimientos mejores o peores, más o menos adecuados. Todo movimiento humano es válido en danza. Los de los bailes comunes, los de las tareas comunes como caminar, subir una escala, arrastrar un objeto. También los movimientos improvisados, contruidos de manera inmediata y al azar, como los que se producen en el deslizamiento permanente de un bailarín sobre otro (que es el origen del Contact, propuesto por Steve Paxton). Trisha Brown ensayó subir por la pared de un edificio y hacer piruetas sostenida por poleas (danza horizontal, en contra del mandato de la verticalidad). Mucho tiempo después Daniel Larrieu montó una obra con los bailarines sumergidos en una piscina, explorando los nuevos valores del peso, de la resistencia, en un ambiente donde el agua cambia lo que parecía ser el espacio forzado de la danza: el imperio de la gravedad.

Pero también el abandono de la referencialidad, el rechazo de la musicalidad, altera esencialmente el desarrollo de las obras. En general o no

Cunningham, los sonidos elaborados por John Cage, el vestuario y la escena diseñados por Dove Bradshaw y el video dirigido por Elliot Caplan fueron concebidos de manera independiente, sin referir unos a otros, y sin que haya un tema que pueda reconocerse como libreto o historia. El video, que contiene un documental sobre la obra, se puede encontrar editado por Kultur International Films, USA, 1986.

hay desarrollo, o se presenta en forma de series que fragmentan la secuencia y el sentido. Si el modernismo usó el collage como una yuxtaposición que arroja un sentido, la vanguardia lo usó como simple acumulación de elementos, que rompen permanentemente el intento de formar un sentido.

La valoración de todo movimiento conlleva también la valoración de toda corporalidad y de todo grado de experticia. Mientras el modernismo pasó de la rebelión ante la técnica académica a la elaboración de sus propias técnicas, la vanguardia, mientras existió como tal, rechazó toda técnica, toda escuela, toda convención que se presentara como permanente. Danza de torpes, danza de gordos, de discapacitados, de ciegos, de frágiles o energéticos, a los que no se les imponen supuestos o límites para hacer arte. Todos pueden hacer arte con la danza. Propiamente arte, no el uso del baile como medio terapéutico o como medio de sociabilidad.

Al valorar toda corporalidad se diluye la diferencia entre el intérprete y el público, y esto va acompañado de un profundo cambio en la situación escénica. Para la vanguardia es posible hacer danza en toda clase de espacios. Gimnasios, plazas, calles, museos. El efecto es siempre que se diluye el límite que separa a la obra del público. Todo en la obra está a la vista, no se trabaja ni la ilusión escénica, ni una perspectiva determinada para verla. Eventualmente el público puede intervenir. Tal como se han democratizado los movimientos y los cuerpos se democratiza también el espacio. No hay “puesta en escena”. Se baila en un espacio común, que es de todos, que está en principio abierto a la participación de todos. Este es el legado de los Talleres de Danza de Anna Halprin, que llegaron a convertirse en los años 60 en intervenciones masivas de danza en espacios urbanos con una invitación completamente abierta⁷⁴.

El sentido político de estas experiencias cambia esencialmente la relación entre arte y política que había establecido el modernismo. Mientras los modernos bailan para la gente (para los obreros, para los campesinos, para la política), la vanguardia, en sus expresiones más políticas, baila con la gente. No frente a ellos sino entre ellos, con ellos. El sentido político de un evento así no surge del mensaje sino de la danza misma. Más que arte al servicio de la política se trata de un arte que es político en él mismo. Sus actos, su ejecución, resulta un

74 Sobre el importante trabajo pionero de Anna Halprin, Libby Worth and Helen Poyner: Anna Halprin, Routledge, Londres, 2004. Ver también, Janice Ross: Anna Halprin's Urban Rituals, en The Drama Review, Vol. 48, Nº 2, Verano 2004, publicado por la Universidad de Nueva York.

acto político.

Desde luego la obra deja de ser un espacio especial, acabado, donde todo ya está previsto y “al servicio de”. Se impone la improvisación a toda escala. No sólo como forma de apresto, no sólo como técnica de composición (improvisar frases y luego fijarlas) sino la improvisación en directo, en la obra misma. Las obras nunca ocurren de la misma manera, tienen una vida propia, van cambiando o incluso mueren. Se trata de obras efímeras, que se rebelan contra la idea de arte trascendente y de la presentación de danza como momento espacial, que son comunes al estilo moderno y al académico. Consistentes con eso no hay repertorios, ni compañías estables ni, mucho menos, diferencias jerárquicas entre bailarines, o entre bailarines y coreógrafos (una rebelión democrática contra las costumbres jerárquicas del propio Cunningham). La composición se ha democratizado en la misma medida que la interpretación.

En este contexto se diluye también la diferencia, siempre aristocrática, entre arte y artesanía. El baile común pertenece por derecho propio al arte de la danza. Pero esto tiene que ver con un tema más general, que es el proyecto de fundir el arte con la vida. La resistencia a la técnica, a la codificación, a la fijación, está inserta en un ánimo de hacer que el arte deje de ser un espacio y un momento especial, dominado por especialistas, para ser mostrado ante públicos pasivos. Las obras son actos de la vida misma, están en la lógica de su continuidad y sus vaivenes. El artista es uno más, sin aureola ni pretensiones de originalidad y genio. Todos pueden, y en muchos sentidos deben, ser artistas. Esto implica una rebelión contra la idea de permanencia y trascendencia de las obras de arte. No es en absoluto casual que reinara una despreocupación general por obtener registros o acumular documentos sobre las infinitas acciones de arte de este período. Las fotografías son escasas, las filmaciones son rarísimas, los documentales son posteriores. Esta es una época en que el arte de la danza fue vida real, y la vida real lo inundó completamente. No hay sobre ella más documentos o fotografías que las que acumula de manera descuidada una familia joven y feliz.

Para la sensibilidad académica la danza ocurre en esencia en un concepto, en la mente de un gran coreógrafo, como la música en el pentagrama o el teatro en un texto. Los ejecutantes, por muy virtuosos que sean, trabados por la gravedad y las imperfecciones corporales, nunca logran alcanzar su contenido ideal, siempre son un poco torpes respecto de lo que el coreógrafo ha imaginado. Para la sensibilidad moderna la danza ocurre en el cuerpo, es algo real, vivo, el

papel esencial es el del intérprete, que debe conectar su propia subjetividad con el contenido que se quiere expresar. Para la sensibilidad post moderna, o de vanguardia, la danza ocurre en esencia en un entorno social, en la relación ejecutante – público, no puede completarse sin la participación activa del público, está ligada a todas las características de ese entorno real, no sólo a las corporales, sino sobre todo a las relaciones sociales que se dan en él.

Sally Banes ha escrito un comentario sobre las diferencias que hay entre bailar en zapatillas de ballet, de punta dura, tratando de eludir la gravedad, o bailar con los pies desnudos, tratando de conectarse con la tierra, o bailar con zapatillas comunes, de las que se usan para jugar basketball en las canchas asfaltadas de los barrios urbanos. Con esto ha resumido bellamente un mundo de diferencias conceptuales y de fundamento.

Esto mismo puede decirse comparando una manera de bailar platónica, atravesada por la diferencia entre la maldición del cuerpo y la belleza del alma, o bailar de manera empirista, asumiendo una continuidad natural entre cuerpo y sujeto, o de manera historicista, haciéndose cargo de las relaciones sociales que atraviesan la corporalidad y el movimiento.

Y es quizás por esto que el estilo académico fue inventado por italianos y franceses, incurablemente católicos, atrapados por la diferencia católica entre cuerpo y alma, mientras la danza moderna tuvo que ser inventada en Alemania, en un país protestante, en una cultura corporal mundana, naturalista, romántica, y las vanguardias tuvieron que ser inventadas en contextos revolucionarios o ultra liberales, como la Rusia bolchevique o los locos años 60 en Estados Unidos. Y estas diferencias valen para coreógrafos, ejecutantes y públicos. Un público católico nunca entenderá el sentido de las vanguardias. El público del Norte de Europa tiende a alejarse del academicismo, salvo en los casos en que su formación cristiana es de tipo platónico, como en Dinamarca o Rusia. Y tenderá, en cambio a simpatizar con los derivados modernos del romanticismo.

c. Vanguardias políticas y vanguardias abstractas

Pero estamos ya en 2006 y seguramente muchos de nosotros hemos asistido a eventos de vanguardia en danza que se parecen muy poco a estos verdaderos carnavales de entusiasmo democrático que he descrito. Por un lado, como el futurismo, como el dadá, no se puede ser vanguardia por mucho tiempo, ni en cualquier contexto histórico. Como he indicado ya, el vanguardismo

histórico es propio de ciertas épocas, aquellas en que hay revolución en general, o del margen extremo, abandonado a la pobreza y la locura (como Van Gogh o Antonin Artaud). Por otro lado, y esto es lo más relevante, la idea misma de vanguardia cambió de manera sustantiva desde los años 40. Voy a describir estos cambios en danza (donde ocurrieron en los años 80), pero no es difícil extender este análisis a las otras disciplinas artísticas.

Sally Banes ha descrito, en el Prólogo a la edición de 1987 de *Terpsichore in Sneakers*⁷⁵, los muchos cambios ocurridos en la vanguardia norteamericana desde principios de los años 80, configurando una situación que se mantiene hasta hoy en lo esencial, y que se extendió muy pronto a Europa y América Latina. Voy a tomar como punto de partida sus consideraciones y, desde allí, voy a proponer algunos criterios que permitan establecer diferencias estilísticas dentro de lo que puede llamarse vanguardia en general.

El cambio se produce en la nueva generación de coreógrafos, nacidos en general entre 1950 y 1960, como Bill T. Jones, Molissa Fenley, Moses Pendleton, Mark Morris, Jawola Willa Jo Zollar, David Dorfman, Kei Takei. Pero se puede ver también en el cambio progresivo en la obra de la generación inmediatamente anterior. En particular en Twayla Tharp, Steve Paxton, Lucinda Childs, Meredith Monk y Trisha Brown.

De unas obras que en general eran de baja energía se pasa a otras en que reaparece el despliegue energético y una revaloración de la destreza, la fuerza y la resistencia (el caso ejemplar es el de la compañía Pilobolus de Moses Pendleton y Martha Clark desde 1974). Del rechazo a la relación de dependencia entre danza y música se pasa a la revaloración de la musicalidad, incluso literal (como en Twayla Tharp o, en Europa, Teresa de Keersmaeker). Desde luego estos cambios implican un nuevo alejamiento entre intérpretes altamente entrenados y un público pasivo, y el abandono relativo del uso de movimientos cotidianos y comunes, los que ahora, cuando son usados, se encuentran inscritos en frases elaborados, de alta complejidad técnica, en que se recurre con frecuencia a destrezas atléticas o acrobáticas.

Quizás la mejor manera de contraponer estas dos lógicas sea comparar el famoso "Manifiesto del NO" de Yvonne Rainer (nacida en 1934) con la opinión de Jim Self (nacido en 1954).

75 Sally Banes: *Terpsichore in sneakers, post-modern dance* (1977, 2ª ed. revisada 1987), Wesleyan University Press, USA, 1987

Rainer dice:

“No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y lo mágico y lo fingido, no al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo anti heroico, no a las imágenes de pacotilla, no a la implicación del intérprete o del espectador, no al estilo, no a la afectación, no a la seducción del espectador por medio de tretas del intérprete, no a la excentricidad, no al movimiento, ni al ser movido”⁷⁶ (1965).

Cuando a Jim Self le preguntan sobre el post modernismo dice:

“Está el pronunciamiento de Yvonne Rainer, no a la actuación, ni al vestuario, no al virtuosismo, no a todas a esto no a lo otro. Pero nosotros decimos sí a todas esas cosas, es decir, sí a la actuación, sí al vestuario, sí al virtuosismo, al trabajo en escenarios, a gran escala, y a crear ballets. Todo a lo que usted puede decir sí. Hay que ver todo. Hay que hacer todo lo que pueda hacerse” (1988).

Los intérpretes especializados se forman ahora en academias y escuelas específicas. Prácticamente cada coreógrafo importante mantiene no sólo una compañía y un estudio sino también una escuela, y varias de ellas (como las compañías de Trisha Brown, Pilobolus, Mark Morris, Cunningham, Paul Taylor) han llegado a ser respetables instituciones, de gran envergadura, muy lejanas por cierto al espíritu amateur y aventurero de los años 60.

Estas compañías mantienen repertorios, elencos estables, planifican giras a través de agentes e incluso hacen merchandising con camisetas, calendarios y agendas. (Ver, por ejemplo, los sitios en Internet de Pilobolus y Cunningham).

Por cierto las puestas en escena se alejan del espíritu de la experimentación libre y la improvisación en directo, y tienden a complejizarse con recursos técnicos audiovisuales y de montaje. La danza de vanguardia vuelve del gimnasio y la calle al teatro y el auditorium. Del rechazo general a la estilización se vuelve al ilusionismo escénico y se introduce en general una cierta estética de lo bonito, interrumpido siempre de manera leve por el recurso a lo kitsch o a lo cómico, sin que el espectador se sienta movido al desagrado o al descolocamiento radical.

76 El “Manifiesto del No” apareció originalmente como un agregado al texto *Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called Part of Some Sextets*, en *The Tulane Drama Review*, Vol 10, Nº 2, Winter 1965, pag. 68. La opinión de Jim Self se puede ver en el documental de Michael Blackwood, escrito y documentado por Sally Banes: *Retracing Steps, American dance since postmodernism*, producido en video por Michael Blackwood Productions, en 1988.

Un ejemplo de esto puede ser *Hard Nut*, (1991) la versión de Mark Morris del ballet *Cascanueces*.

Del rechazo minimalista a la referencia y al contenido se vuelve a obras claramente referenciales, o incluso narrativas (como en Bill T. Jones), y del discurso rupturista que se evidenciaba en la construcción y ejecución de las obras mismas se pasa a la retórica de la deconstrucción que curiosamente, en claro contraste con lo que ocurre en la literatura y la plástica, tiene un tono general de tipo pedagógico.

Quizás el ejemplo más claro, y más repetido, de esta tendencia pedagógica, es la infinidad de obras que ponen en escena la condición de la mujer, un tema sensible en un gremio mayoritariamente femenino. El discurso post estructuralista, que ha copado (ad nauseam) los estudios culturales en Estados Unidos desde los años 80, ha llegado a la danza mediatizado por una mentalidad gremial a la que le resulta muy difícil desprenderse de su naturalismo, siempre oscilante entre tentaciones ilustradas y románticas.

Este nuevo privilegio de las obras fijadas, de la puesta en escena, ha implicado también el abandono de la idea de obra efímera, irrepetible o, más bien, su reemplazo por una curiosa retórica de lo efímero que va acompañada por la obsesión por el registro, cuestión que, como es obvio, anula la pretensión de lo efímero. Esta contradicción curiosa, que afecta de manera universal al amplio mundo de la performance contemporánea, da cuenta del abandono del tema vanguardista de la fusión entre arte y vida. La obra vuelve a ser un evento, un objeto o un momento especial, ejecutado por especialistas, que eventualmente interviene, irrumpe, en la vida común, pero que no forma parte de ella de manera sustantiva.

Este cambio, a su vez, es un signo del cambio ocurrido en la idea que se tiene de la relación entre arte y política. Sin contar con un masivo espíritu adaptacionista (la crítica de la dominación social global deja de ser un tema relevante), lo que se observa en los años 80 y 90 (salvo excepciones como B. T. Jones y Willa Jo Zollar) es un paso del rupturismo político a la provocación del espectador, que puede tener o no una retórica política.

Si descontamos la simple vuelta al canon modernista (como ocurre en Paul Taylor, Twyla Tharp y, desde otra perspectiva, Pina Bausch) y nos remitimos a aquellos autores que, desde los 90, buscan hacer danza de vanguardia este conjunto de cambios permite trazar una distinción al interior de las vanguardias

mismas entre vanguardias políticas y vanguardias academizadas. Insistiré en las diferencias que he formulado relacionándolas ahora desde esta diferencia conceptual.

Mientras las vanguardias políticas cuestionaron la diferencia entre coreógrafo y ejecutante (todos crean) y entre ejecutante y público (todos bailan) la vanguardia academizada reintroduce el coreógrafo directivo, el ejecutante con alta destreza y, como consecuencia, la reducción del público a espectador. Con esto la asimilación del arte y la vida (una vida bella, el arte como modo de vida) da paso a las viejas diferencias que ritualizan el evento artístico y lo separan como un ámbito especial y de especialistas. Y con esto el cuestionamiento a la idea modernista de “arte para el pueblo” (hacer arte con y en el pueblo) se diluye en una situación en que el que quiere dar contenido político a sus obras retoma la posición pedagógica, y el que quiere hacer danza masiva sólo puede hacerlo en contextos que no son propiamente artísticos, sino más bien terapéuticos o para fomentar la sociabilidad. Del desafío a hacer política incorporándose a la danza se pasa a la provocación desde la obra, frente a su público.

Mientras las vanguardias políticas cuestionaban la corporalidad dominante (toda corporalidad es válida) e intentaron hacer arte con todo tipo de corporalidad, las vanguardias academizadas mantienen una clara diferencia entre el cuerpo técnicamente entrenado y el cuerpo cotidiano, y cuando recurren a corporalidades distintas lo hacen a la manera de exotismos provocativos, o de recursos pedagógicos. El caso más claro de la primera actitud es la Compañía de Merce Cunningham, en que él mismo interviene en las presentaciones con un tono festivo, entre tierno y cómico. El segundo caso se puede ver en el famoso gordito de la Compañía de Bill T. Jones y su pedagógica actitud de “los gorditos también podemos”.

Todas las vanguardias son intelectualistas. Se trata de un ejercicio del arte frecuentemente erudito, que requiere de un amplio conocimiento de la historia de la propia disciplina y del estado de las artes en general. Es un arte frecuentemente referido al propio arte. Frente a la danza moderna, llena de emotividad y subjetividad sentida, la danza de vanguardia es un mundo de ideas, en que a cada momento se da que hay muchas más ideas que obras. Por esto los coreógrafos modernistas pueden no hablar de sus obras y dejar que el público empatice con ellas o no. En cambio, los coreógrafos de vanguardia requieren imperiosamente hablar de las suyas, para hacer visibles las complejidades

discursivas que no siempre resultan visibles en la obra misma. Y esto ocurre en danza no sólo por el intelectualismo propio del arte del siglo XX, sino porque el habla es un sistema mucho mejor desarrollado para expresar ideas que el gesto o el movimiento, mientras que podemos en cambio expresar estados emotivos con bastante claridad sin recurrir a ella.

Considerando este contexto no es raro que las vanguardias políticas estuviesen llenas de teoría. Mucho que decir, mucho que discutir sobre las obras⁷⁷, en particular sobre sus fundamentos, sobre sus contextos, sobre las maneras en que refieren al arte en general. Con una gran elaboración conceptual (como en Yvonne Rainer) o de manera simple y directa (como en Steve Paxton) el discurso de estos autores está repleto de contenido y de opciones trascendentales. Es característico de las vanguardias academizadas, en cambio, que este rico discurso teórico sea reemplazado por un discurso más bien técnico, que se circunscribe más a los aspectos internos del montaje y la ejecución que a sus fundamentos y contextos. De verdaderos filósofos de la danza (como Isadora Duncan e Yvonne Rainer) se pasa más bien a ingenieros, competentes en destrezas físicas y recursos de montaje, que ha delegado la función teórica a un personaje nuevo, el crítico especializado, que aporta las retóricas académicas prevalecientes en el mundo universitario de una forma que es siempre periférica a la obra misma. La teoría pasa de ser un fundamento al lugar de un comentario.

Y este fenómeno, la aparición del crítico especializado, mucho más antiguo y desarrollado en la literatura y la plástica, cambia en un sentido esencial el contenido de la estética del señalamiento. Como he indicado antes, es propio del arte de vanguardia una idea según la cual lo que constituye a la obra como arte es el que sea señalada como tal. Pues bien, en las vanguardias políticas el acto del señalamiento resulta de una suerte de consenso, de complicidad, entre la obra, el coreógrafo, sus ejecutantes, y el público. Una complicidad que está sostenida en un contexto general cómplice, el contexto de una situación de revuelta cultural. En la vanguardia academizada, en cambio, el señalamiento que establece a la obra de arte como tal proviene del crítico, el que construye retóricas ad hoc respecto de las obras que de hecho se producen, consagrándolas o condenándolas, e imponiendo sus juicios a un público adiestrado en esperar sus pronunciamientos, e incluso a autores e intérpretes, cuya viabilidad llega a

77 Jim Self, en la entrevista que he citado en la nota 69, dice: “se hablaba mucho de danza, pero se bailaba poco”.

depender de los actos de legitimación que el crítico ejerce.

Esta verdadera burocratización de la producción artística, que está estrechamente ligada a la existencia de un mercado del arte, cambia de manera sustantiva la relación entre arte y sociedad, y el sentido de la idea clásica de “autonomía” del arte. De la autonomía creativa sobre contenidos estrechamente compartidos con el mundo social se pasa a una autonomía gremial (mercantil) que dicta sus propios contenidos (que se pone a sí misma como contenido) y los impone al mundo social que, de esta manera, pasa de vivir el arte (aunque sea como momento o espacio especial) a consumir arte de un modo explícitamente externo.

Esto hace entonces que mientras las vanguardias políticas cuestionaron y tendieron a borrar los límites entre las artes, las obras de la vanguardia academizada hayan vuelto al límite gremial (plástica, música, danza) o se presentan como trabajos interdisciplinarios, en que cada especialista pone (y defiende) su experticia. Es el caso de la colaboración entre artistas visuales y coreógrafos en la video danza, o en las nuevas formas de performance. Y es uno de los aspectos precursores de las obras de Cunningham, a principios de los años 60, en que la autonomía de la danza era la retórica para una competencia paralela de gestos artísticos entre Cunningham, Cage y Rauchenberg, como después lo fue, en sus videos, entre Cunningham y los artistas visuales Elliot Caplan y Charles Atlas. Y no es raro entonces que los espacios en que llega a haber realmente integración tiendan a convertirse ellos mismos en disciplinas, como la performance, o el movimiento Fluxus.

Desde luego, en la medida en que la relación entre arte y sociedad ha cambiado, el sentido esencial de la relación entre arte y política también cambia. Del “arte para la política”, típico del modernismo, a la idea de “arte como política” propuesto por las vanguardias históricas, se pasa a la “política del arte”. A una política en que el tema es el arte mismo, no el mundo en general, y en que lo que se subvierte y reclama tiene que ver con las instituciones artísticas, dentro de cada gremio, que los críticos han establecido, y que otros artistas y críticos quieren impugnar. En esta “política del arte” la retórica de la política general, de la que tiene como referente a la sociedad en general, ocupa un lugar muy importante pero no sustantivo. Contribuye a articular y vehiculizar discursos, pero no es ni la motivación ni el sentido real. El referente efectivo y endogámico es el arte (burocratizado) mismo. Por supuesto el efecto de esa

política del arte sobre la política en general puede ser perfectamente nulo. No es raro que las fundaciones norteamericanas más ligadas al sistema político y cultural de la dominación actual (como las Fundaciones Rockefeller, Carnigie, Guggenheim) financien estruendosos congresos o radicales publicaciones en que circulan furiosos neo maoístas, anti imperialistas al estilo de Antonio Negri, y toda clase de extremistas de la plástica, la performance y la estética, sin que la sociedad efectiva, la de todos los días, se conmueva en lo más mínimo por sus impugnaciones, deconstrucciones o subversiones.

Desde un punto de vista más técnico, sin embargo, el asunto es en qué sentido puede ser político un arte que no quiere ponerse “al servicio” de la política, y que ha proclamado justamente su opción por la no referencialidad. Es decir, en qué sentido puede ser política una postura que no sólo quiere ser política, sino que quiere serlo desde la vanguardia. De manera profunda, lo que está implicado en esta pregunta es el problema de la referencialidad.

Como el asunto propio de la danza es el movimiento, la pregunta estricta es de qué tratan los movimientos, no el relato, la música o la escenografía. Una obra es referencial cuando sus movimientos tratan de algo que no son ellos mismos, cuando están presentes como significantes de un significado que los trasciende, y actúan de manera metafórica (“están por” el significado). Esto se puede hacer de manera directa, reproduciendo el movimiento al que aluden, o representándolo, con diversos grados de acercamiento mimético. El caso más general es cuando el movimiento es narrativo. “Referencial”, “narrativo” y “mimético” son ideas claramente distinguibles. Se puede narrar sin mimesis (sin reproducción o parecido), y se puede referir a algo sin narrar en torno a aquello que se alude. Se puede decir que la danza es “abstracta” según esta escala. No lo es si es mimética, es más abstracta si logra narrar sin mimesis, y lo es más aún si logra referir sin narrar.

Lo verdaderamente abstracto, sin embargo, es una secuencia de movimientos que no refiere “a nada”. El caso ejemplar es Trío A de Yvonne Rainer⁷⁸. Se trata de una sola frase, de baja energía, y poca destreza, sin música, vestuario común, escenario sin elementos ni escenografía, movimiento no

78 Trío A, la mente es un músculo, Parte I, es una secuencia de movimientos, de unos cinco minutos de duración, diseñada por Yvonne Rainer en 1965. Fue presentada por primera vez el 10 de Enero de 1966 en la Judson Church, interpretado por ella, David Gordon y Steve Paxton. Es posible ver Trío A en el documental de Merrill Brockway: *Beyond the Mainstream*, en la serie *Dance in America*, grabado en 1979.

ilusionista, no enfático, directo, casi sin repetición, continuo. Una exploración de movimientos cotidianos, pensada para un cuerpo común, sin adiestramiento especial. Una secuencia sin narrativa, sin desarrollo del peso, el tiempo o el espacio, sino sólo del movimiento como tal.

Por supuesto para una mentalidad modernista esto es desconcertante. Para ella simplemente no puede no significar nada. Ante esto es necesario ser específico en dos aspectos. Uno es que, desde luego, el espectador, sobre todo si está imbuido de la neurosis modernista, puede atribuirle un significado, y lo hará a toda costa. Lo esencial, sin embargo, es si la obra por sí misma los tiene, y si la coreógrafa ha querido realmente dárselos. El otro aspecto es con qué radicalidad estamos sosteniendo que no refiere “a nada”.

El intento de la vanguardia en danza es construir obras en que lo relevante no es el referente externo a la obra sino las referencias internas. Se podría decir que aunque los movimientos no refieren ni al relato, ni a la música, ni a los elementos escénicos, sí refieren en cambio al propio movimiento. Una obra de danza no referencial es más bien una obra auto referencial. Trata de ella misma. En su interior los movimientos aluden unos a otros. Están dispuestos de una manera metonímica, como significantes junto a, a continuación de, otros significantes, sin que haya realmente un significado, e independientemente del efectos de significación que eso pueda producir en el espectador.

Un ejemplo más común de esto sería una “obra” que sólo consista en Contact Improvisation, es decir, en que el Contact no es un recurso al servicio de algo sino el contenido mismo. Los deslizamientos, las sujeciones, los esfuerzos o relajos, los giros, no tienen otro origen que la situación de movimiento que los antecede de manera inmediata, y no hay más desarrollo que el que conduce a la situación siguiente. No hay un relato, puede no haber música, ni un vestuario, ni elementos escénicos especiales son necesarios, no hay clímax, ni fin predeterminado, no hay más pauta que la que se va produciendo al azar, momento a momento.

Aún así, sin embargo, la amplitud de la expresión “los movimientos sólo refieren a otros movimientos” no es, para nada, obvia. Pueden ser los movimientos dentro de una misma obra, pueden ser los movimientos humanos en general que, como es obvio, están llenos de connotaciones sociales y culturales, pueden ser los movimientos que se han dado de manera característica en el propio arte de la danza, como los pasos del ballet. Una obra de vanguardia no puede ser

examinada buscando el contexto más allá de ella misma porque su sentido no surge de manera directa de ese contexto, ni puede ser examinada de manera puramente estructural, porque sus movimientos están siempre en el contexto de los otros movimientos que se han construido en el arte de la danza. Esto es lo que en la teoría literaria suele llamarse “intertextualidad”. No el contexto exterior a un texto, sino el contexto de los otros textos en cuyo seno logra tener sentido. No es lo mismo leer el Nuevo Testamento en Japón que en Italia, ni es lo mismo leerlo en un monasterio budista que en un porno shop. Los otros textos forman parte de su sentido. No existe un texto aislado de todos los otros, que signifique algo por sí mismo. Ese conjunto eventual de caracteres no sería, simplemente un texto.

Pues bien, es en estos términos que se pueden distinguir qué es lo político de la vanguardia política y qué es lo abstracto de las vanguardias academizadas. El asunto es de qué clase y amplitud es el campo intertextual en que ambas ponen sus esquemas de movimiento. En la primera el gran campo intertextual son los movimientos cotidianos (incluyendo los de la danza) y sus múltiples significaciones sociales, en la segunda el campo es sólo la danza, con sus tradiciones específicas y sus límites gremiales.

Se puede distinguir entre una no referencialidad contextual o situada y una no referencialidad abstracta. En la primera el contexto de movimientos (la intertextualidad) trasciende a la danza, en la segunda se cierra sobre ella. En la medida en que el campo intertextual es sólo la danza misma bailar en la calle o en la plaza ya no es relevante, se puede volver al teatro y al escenario a ejercer algo cuyo origen y sentido es sólo un grupo de especialistas. Se puede, y se debe, volver a la destreza, a la preparación para el esfuerzo y la resistencia. Se puede, y se debe, volver a la diferencia entre ejecutante y público, y entre espacio escénico y espacio del espectador. El espacio escénico no es ya, por supuesto, un “espacio de representación”, del que provienen mensajes o moralejas, sino un “espacio de presentación”, en que lo presentado es la danza misma y sus códigos internos. Pero, por otro lado, este espacio no es el de la “auto presentación” de una comunidad que, en sus artistas, pone sus sentimientos y problemas.

Si la valorización de los movimientos cotidianos primero, y su desritualización luego, fueron los grandes temas en la vanguardia política, las vanguardias academizadas se esfuerzan por desritualizar sólo lo que el propio gremio de la danza ha ritualizado a lo largo de su historia. Puede haber, en teatros

con escenarios acotados y públicos cultos, tremendas revoluciones en la danza. El mundo común y corriente en cambio, la vida cotidiana, puede seguir intacta.

11. Academicismo, modernismo, vanguardismo

Es necesario, después de las muchas distinciones que he hecho hasta aquí, decir algo que ayude a precisar el carácter y el uso posible de las categorías que he ido estableciendo.

Lo primero es que, como ya he indicado antes, las categorías de estilo (como académico, moderno y vanguardia) nunca son aplicables de manera completa y unívoca a un autor o a una obra, y hay que tener bastantes precauciones antes de aplicarlas a un período o a un país. Es muy importante no olvidar que estas son categorías, nociones, series de ideas, coherentes de manera interna, y que los objetos reales siempre las superan en complejidad y matices. Se pueden poner obras o autores como indicadores, como guías (Petipá en el académico, Graham en el moderno, Trío A como obra de vanguardia) pero hay que tener en cuenta que estas adscripciones siempre pueden ser impugnadas. En el caso de los autores en particular no hay contradicción alguna en atribuirles un estilo para un momento de su trayectoria y otro para otro momento. Para las obras tampoco es contradictorio atribuirles un estilo a alguno de sus rasgos y otro a algún otro. La realidad, afortunadamente (!), es mucho más compleja que la teoría.

Teniendo esto presente, hay que considerar a estas categorías como nociones instrumentales, coherentes en sí, no como descripciones de períodos u obras concretas. Desde luego se pueden tratar de encontrar períodos y espacios en que están mejor representadas. Desde un punto de vista historiográfico no es arriesgado decir que la época y el lugar propio del estilo académico es la corte rusa entre 1870 y 1910, que en el estilo moderno los equivalentes son la danza alemana entre 1920 y 1935, y la danza norteamericana entre 1930 y 1950. La única vanguardia como tal en danza es el movimiento post moderno en Estados Unidos entre 1960 y 1976.

Más allá, y más importante que estas identificaciones históricas, es necesario dar cuenta de la movilidad en la historia real de estos estilos, que en la teoría aparecen tan definidos y coherentes. Para esto es necesario distinguir lo que estas categorías tienen de estados, de lo que pueden significar como tendencias, es decir, distinguir “estilo académico” de “academicismo”, “estilo

moderno” de “modernismo” y “vanguardia” de “vanguardismo”.

Hay academicismo, como tendencia, cada vez que se privilegia de manera notoria una corporalidad particular, caracterizada por la fuerza, la destreza, las convenciones de la levedad, y un ejercicio articulado del movimiento. Cuando se tiende a hacer invisible la respiración, la transpiración, el esfuerzo. Cuando la destreza gimnástica se trabaja con mayor énfasis que la expresividad. Cuando aparece o se pone un énfasis particular en la técnica, ya sea como técnica de enseñanza, de ejecución o de composición. Hay academicismo en la puesta en escena cuando se privilegia notoriamente la danza por sobre la integración o fusión de las artes, cuando se introduce lo decorativo o el énfasis en la musicalidad estricta. Hay también academicismo cuando se tiende a una estética de lo bello, con gran énfasis en la visualidad y con un cuidado particular por la simetría y el equilibrio.

Se pueden encontrar ejemplos de estas tendencias en autores modernos como Alvin Ailey, en las obras de Maurice Béjart, pero sobre todo en las compañías que han surgido de autores modernos, que tienden a estilizar y a estetizar las obras originales en sus nuevos montajes. Es el caso de las compañías de Martha Graham, José Limón, o el caso de Anna Markand, hija y continuadora de Kurt Jooss.

También se pueden encontrar ejemplos de esto en autores comúnmente considerados de vanguardia, como es el caso de Cunningham, o en la transformación ocurrida a lo largo de la trayectoria de Paul Taylor o Twyla Tharp. Es el caso, como he comentado, de muchos de los nuevos coreógrafos post modernos en los años 80, como Molissa Fenley, Jim Self o Wendy Perron. No es contradictorio en estos casos hablar de “vanguardia academizada”, o de “modernismo academizado”. Lo que estas categorías compuestas procuran captar es la deriva, la movilidad histórica de los estilos que en danza es particularmente notoria. Se pueden usar, con las precauciones del caso, incluso para épocas enteras. Los años 80 como el momento de academización de las vanguardias, sobre todo en su paso a la referencialidad abstracta. Los años 60 como el momento de academización de la danza moderna, sobre todo por la extensión y consolidación de las técnicas de ejecución, las técnicas Graham, Limón, Horton.

Hay modernismo, como tendencia, cada vez que se enfatiza la flexibilidad y la fluidez corporal por sobre la hegemonía de la técnica, cuando se enfatiza el trabajo con el peso, en y hacia el piso, cuando se privilegia la expresividad por

sobre la destreza corporal y las simetrías visuales. Cuando se pone un cuidado particular en la integración de las artes en la escena, y se procura dar realce al contenido a través de esa integración. Cuando se tiende a disminuir los elementos decorativos y los protagonismos centrados en destrezas para enfatizar la eficacia narrativa y la fluidez y coherencia de las obras.

Las propuestas de Michel Fokine, derivadas de Alexander Gorski, son el gran ejemplo de modernismo en el estilo académico y, como resultado quizás Petrouchka y El Pájaro de Fuego. En el mismo sentido pueden citarse como ejemplos a Serge Lifar, Roland Petit y Maurice Béjart.

Pero pueden mostrarse también ejemplos de modernismo en los autores de vanguardia, sobre todo en la reintroducción de la narratividad y la musicalidad. Es el caso de Bill T. Jones, de Mark Morris o Lloyd Newson y el DV8.

Si los años 20 y 30 son los del “académico modernista”, al revés, los años 80 son los de la “modernización de las vanguardias”. Sospecho que una investigación más profunda que las que hay disponibles hasta hoy mostraría esa “vanguardia modernizada” también en los años 30 en las obras de Valeska Gert o Maya Lex, en Alemania, o en los años 40 en Sophie Maslow o Jane Dudley en USA, y en muchos otros autores que habían tenido una postura mucho más radical en el período inmediatamente anterior.

Hay vanguardismo, como tendencia, cada vez que se impugnan de manera radical las convenciones generales que enmarcan a los estilos académico y moderno, y que delimitan también a la danza como arte en la modernidad. En primer término las convenciones en torno a la corporalidad y el movimiento. Cuando toda corporalidad se considera válida, dentro y fuera del arte, cuando todo tipo de movimientos se consideran como recursos posibles. Hay vanguardismo cuando se tienden a borrar las diferencias entre el espacio escénico y el público, entre el arte y la vida, entre las diversas artes. Cuando se impugnan las relaciones jerárquicas entre coreógrafos, intérpretes y públicos. Cuando se plantean cuestionamientos radicales a las lógicas de lo bello y lo expresivo.

En la medida en que se opusieron de manera programática al estilo académico, las precursoras y primeras coreógrafas del estilo moderno están llenas de gestos vanguardistas. Desde luego, durante toda su vida, Isadora Duncan, y Mary Wigman en los años 20. Pero también Ruth Saint Denis, cuyos exotismos conmovieron a las señoras acomodadas pero liberales antes de 1915, y el ingenio técnico y visualista de Loïe Fuller. Hay vanguardismo en la política explícita de la Liga de Danza para Trabajadores, en Estados Unidos, desde 1925 a 1935, y en el modo en que quisieron llevarla a las plazas, escuelas y sindicatos.

Lo hay también en los esfuerzos, formalmente modernos, de Katherine Dunham y Edna Guy por forjar un espacio para la danza negra en Estados Unidos.

Pero incluso el estilo académico ha tenido notables ejemplos de gestos vanguardistas. El mejor es la irrupción de las coreografías de Vaslav Nijinsky (que son sólo tres) entre los devaneos modernistas de Fokine. El erotismo de Nijinsky, su exigencia de movimientos extraordinarios, su uso tanto de la extrema lentitud como del paroxismo son, en mi opinión, el momento verdaderamente revolucionario de las muchas obras del ballet de Diaghilev. Esta puede ser una opinión polémica, pero puedo agravarla con un contraste, para no correr el riesgo de tranquilizar a nadie. Sostengo que los alardes de Mathieu Bourne en su *Lago de los Cisnes* (1995), o en su versión de *Cascanueces* (2002), interesantes como política de género, pero estetizadas a pesar de sus recursos kitsch, son más bien partes de la academización actual de las vanguardias que ejemplos de vanguardismo al interior del estilo académico. Lo mismo puede decirse del simpático *Hard Nut* (1991) de Mark Morris, o de su hermosa versión de *Dido y Eneas* (1989).

Hay aún dos extremos, en esta lógica de la movilidad de los estilos, que es la que quiero establecer, que pueden ser pensados. Uno es el de la academización del propio estilo académico por obra de los coreógrafos soviéticos de los años 40 y 50: Vassily Vainonen (1898-1964), Rotislav Zakharov (1907) y Leonid Lavrovsky (1905-1967). Se trata de la repetición del clasicismo de Petipá elevado al rango de arte intemporal, que puede servir de política cultural tanto para zares como para jefes comunistas, y de modelo de belleza tanto para obreros soviéticos como para blancos de las capas medias en Estados Unidos. Sus versiones, levemente “afrancesadas” o “americanizadas”, siguen siendo el centro y contenido principal de los repertorios en los grandes teatros de Nueva York, Chicago, Londres, París, Stuttgart, San Petesburgo o Moscú, y siguen siendo el horizonte de una infinidad de compañías de ballet, ahora por todo el planeta. No hay nada de extraño al parecer en las versiones japonesas o chilenas de *Giselle* o de *La Bella Durmiente*. El arte de la danza parece haber encontrado en ese horizonte la extrema idealidad que pretendió el arte moderno en sus orígenes y que, desde luego, nunca ha tenido. Una idealidad que no es sino una ficción ideológica.

Pero también, exactamente al revés, está el extremo vanguardista de la propia vanguardia. En este caso artistas que han hecho del arte mismo su vida (del ejercicio del arte mismo, no sólo de la dedicación profesional al arte) han escogido progresivamente no ser más “artistas”, en el sentido moderno de la

palabra, sino más bien “animadores culturales” según la afortunada expresión del cantante folk Pete Seeger. Un ejemplo en danza es Anna Halprin⁷⁹ (nacida en 1920), cuyos talleres en San Francisco, a los que asistieron entre muchos otros Cunningham y John Cage, son uno de los espacios originarios de la vanguardia post moderna. A lo largo de los años 60 esos talleres se convirtieron simplemente en otro espacio más de la vida hippie, mientras el movimiento no era entontecido aún por las drogas y el mercado. La discriminación racial, las protestas contra la guerra en Vietnam, la política feminista, la defensa del medio ambiente y de la paz, han sido para ella motivaciones, hasta el día de hoy, para organizar grandes “rituales urbanos” con participación masiva de personas comunes, sin entrenamiento especial en danza. Desde 1972, cuando le diagnosticaron cáncer, inició una profusa actividad de promoción de la danza entre enfermos de cáncer, y luego entre enfermos de SIDA. Una actividad en que arte, terapia y vida cotidiana son un continuo que está motivado más allá de la enfermedad, más bien por el ánimo general de vivir mejor, de hacer posible una vida distinta. Más que una “obra bella” una “vida bella”, de acuerdo al viejo ideal romántico, tan escasamente practicado.

Ambos extremos, en un plano filosófico, muestran la movilidad de los estilos no sólo hacia las fronteras de un estilo, sino hacia más allá del arte mismo como institución. El mero ritual del poder estetizado, en que las virtudes que pretendía el arte moderno (creatividad, originalidad, expresividad, belleza) se han reducido a la repetición gimnástica de una belleza estereotipada. Y el espacio en que la función profunda del arte moderno de mostrar un “otro mundo posible” ha dado paso a la tarea de construir de hecho ese otro mundo recurriendo también a las virtudes que el arte le ha enseñado a la sensibilidad.

12. Las múltiples formas de la danza actual

Dedicaré la segunda parte de este libro a comentar las muchas formas en que se ejerce la danza hoy en día como práctica social. En éste último capítulo de la primera parte me limitaré a describir en general algunas líneas de su desarrollo como arte.

La primera constatación general que es necesario establecer es que hoy en día todos los estilos y todas las tendencias están representados y plenamente activos. Desde los años 80 el verdadero boom de la danza (más allá de la mera

79 Ver las referencias en la nota N° 67.

práctica social de bailar), que en Estados Unidos se vivió en los años 60, y en Europa en los 70, se ha extendido de manera masiva a todo el planeta. La danza y las artes visuales, profundamente transformadas por el impacto de las tecnologías, son las artes por excelencia de la globalización. Más que el cine o el video, trabados por su industrialización, o la literatura, que ha decaído frente a la emergencia del hipertexto.

Hay un sostenido boom, a nivel mundial, de las escuelas de danza y del interés por practicarla como arte. Asistimos al renacimiento de muchas compañías que a principios de los años 60 aparecían en crisis, y a la creación de innumerables compañías nuevas, producto de la formación casi masiva de intérpretes y nuevos coreógrafos.

La primera gran vertiente en esta presencia masiva es la del estilo académico, ya sea en la infinidad de reposiciones de obras del llamado “ballet clásico”, o del ballet con rasgos modernistas de Yuri Grigorovitch (1927), Maurice Béjart (1927), Han van Manen (1932) o Yiri Kylián (1947). Este ámbito va desde el “eclecticismo” de compañías como la de la Ópera de París o el Joffrey Ballet de Chicago, o el Teatro de la Monie en Bélgica, hasta el relativo conservadurismo (siempre con arranques “liberales”) del New York City Ballet o el Ballet Bolshoi de Moscú.

En segundo lugar hay que consignar el renacimiento y tremendo auge del modernismo “clásico” norteamericano. La reposición y el enorme éxito de las obras de Martha Graham (1894–1991), José Limón (1908-1972), Alvin Ailey (1931-1989), Erik Hawking (1909-1994) y Paul Taylor (1930). La reconstrucción y reposición, en circuitos más especializados, de las obras de Doris Humphrey (1895-1958), Pearl Primus (1919-1994), Anna Sokolow (1910-2000), e incluso las de Isadora Duncan y Ruth Saint Denis.

Una tercera forma es la danza – teatro europea de la que, en la medida en que es completamente modernista, he hablado poco hasta aquí. Su primera generación está formada por Pina Bausch (1940), Johann Kresink (1939), Susanne Linke (1944), Reinhild Hoffmann (1943), Gerhard Bohner (1936). Todos estos autores formaron parte de un amplio movimiento cultural, a fines de los años 60, en que la intelectualidad alemana reaccionó contra la norteamericanización y soviétización de la cultura alemana. Este movimiento, del que formaron parte cineastas como Volker Schlöndorff (1939), Rainer Fassbinder (1945–1982), Werner Herzog (1942), y Wim Wenders (1945), novelistas, como Günter Grass

(1927), y representantes de todas las otras artes, es precursor de la nueva autonomía del arte europeo en los años 70, que había sido opacada por el exilio masivo durante la Segunda Guerra Mundial, por la hegemonía económica y cultural norteamericana, y por la penosas vías de la reconstrucción de Europa, destruida por la guerra.

Estos coreógrafos alemanes, formados en su mayoría bajo el modernismo academizado de Kurt Jooss en la escuela Folkwang en Essen (con frecuentes visitas a la vieja Mary Wigman, o a los experimentos de la vanguardia teatral), pusieron en escena obras de danza con una fuerte componente de teatralidad y desarrollo dramático. Esencialmente referenciales, se acogieron al interés modernista por el mensaje y la expresividad. En la medida en que trabajaron problemáticas explícitamente políticas (es el caso de Kresnik) o radicalmente existenciales (es el caso de Bausch) fueron considerados por algunos como “neo expresionistas”, una categoría que no logra dar cuenta de su novedad formal frente a Wigman o Jooss.

Usaron como base de sus obras la técnica de movimientos que fue progresivamente elaborada en la Folkwang, y que se conoce como “técnica Leeder”, y desarrollaron en ella todos los matices del estilo de movimientos modernista, es decir, los equivalentes a las técnicas Humphrey, Graham, Limón o Horton, que imperaban en Estados Unidos. Aprovecharon toda clase de recursos escénicos (como los famosos pisos intervenidos por sillas, arena o ramas de árbol imaginados para Pina Bausch por Rolf Borzik (1944-1980)), con un uso dramático de la música, la iluminación y la actuación hablada⁸⁰.

Aprovecharon el valor expresivo de la corporalidad madura, atravesada por motivaciones existenciales y políticas reales, y la privilegiaron por sobre la destreza o el virtuosismo técnico. Lo que se traduce en una opción por intérpretes relativamente mayores, que han pasado la ansiedad juvenil por el lucimiento. Le dieron a sus obras un contenido intelectual relativamente denso, en conexión con las corrientes literarias y filosóficas en boga, y con los problemas políticos vigentes. Exploraron esos contenidos con una profundidad y complejidad bastante mayor que el lirismo trivial de Jooss o el dramatismo individualista de Wigman. Hicieron lo que se podría considerar una danza teatro comprometida, política y subjetivamente.

Distinto, en cambio, es el panorama de la segunda generación de coreógrafos de la danza teatro, surgida a fines de los años 80, ahora por

80 Sobre las obras de Pina Bausch se puede ver en Internet: <http://www.pina-bausch.de>

toda Europa. Jean-Claude Gallota (1950), Josef Nadj (1957) y Maguy Marin (1951) en Francia, Matt Ek (1945) en Suecia, Lloyd Newson (1957) y el DV8 Physical Theater en Inglaterra, Henrietta Horn (1958), Joachim Schlömer (1962) y Sacha Waltz (1963) en Alemania. Todos ellos actualmente activos y produciendo. Aunque hay una gran variedad de líneas de desarrollo, se puede decir en general que impera un ánimo más formalista, de menor preocupación por el mensaje o la complejidad expresiva. En esto la danza teatro de la segunda generación comparte el espíritu adaptacionista que proviene de la vanguardia y el modernismo academizados norteamericanos, y que se expresó en el auge de la “nueva danza” europea, desde principios de los años 70, cuando en Inglaterra, Francia e Italia se “descubren” casi al mismo tiempo a Martha Graham, a Merce Cunningham y a Pina Bausch. El resultado es un amplio arco en que se funden de muchas maneras estas tres influencias, sobre todo en el plano formal, sin las radicalidades estéticas o políticas que están en el origen de estos autores. Con una estética mayoritariamente centrada en las variaciones formales de la propia danza. Ejemplos son Javier de Frutos (1964), Finn Walker (1964), Mathiew Bourne (1960) en Inglaterra, Daniel Larrieu (1957), Philippe Decouflé (1961), Regine Chopinot (1952), Francesca Lattuada (1962) en Francia, Anna Teresa de Keersmaeker (1960), Jean Fabre (1958) y Wim Vandekeybus (1964) en Bélgica.

Ya estamos en 2006, y la “generación de los 80” inició sus obras hace unos veinticinco años. En el arte actual eso es mucho tiempo. Lo que se puede llamar “danza actual”⁸¹, sin embargo, sólo puede ser motivo de comentarios muy preliminares.

Consideremos por lo pronto que muchos creadores “clásicos” siguen en plena producción, después de carreras que cubren varias décadas: Cunningham (60 años de obras!), Paul Taylor (45 años), Trisha Brown (45 años), Maurice Béjart (55 años). Incluso en la generación siguiente hay innumerables trayectorias de enorme productividad: Pina Bausch (30 años), Maguy Marin (25 años), Lloyd Newson (25 años), por nombrar sólo algunos ejemplos.

Pero, si por “actual” tenemos que entender líneas de trabajo no convencionales, que aportan una cierta novedad al canon imperante (académico – modernista), tiene sentido mencionar algunos autores y sus preocupaciones,

81 En general he evitado el uso ambiguo y poco útil de la expresión “danza contemporánea”. Aparte del enojoso problema de que se puede aplicar para cualquier época que sea vista desde sí misma, crea la ilusión de una cierta unidad en el arte de la danza, que hoy es menos cierta que nunca.

aunque algunos tengan ya unos veinte años de trabajo.

Por un lado es interesante la línea de trabajos en torno a la corporalidad, el sexo y el SIDA, que son problemas que atañen directamente al medio propio de la danza, y que impactaron de manera importante en los años 80. Los trabajos al respecto de Bill T. Jones y Javier de Frutos. En un contexto cercano, la reivindicación de la sensibilidad gay y sus conflictos se ha traducido en interesantes obras en Mark Morris (1956), Lloyd Newson, Mathiew Bourne. El cuerpo, como materia central de la danza, pero también impactado por los múltiples cambios en la sensibilidad pública contemporánea, ha sido una de las problemáticas más trabajadas en los últimos veinte años. Estos autores son sólo los más conocidos entre muchos⁸².

Una de las líneas de trabajo que mejor muestran la amplia preocupación por la corporalidad en la danza actual es la de las compañías que hacen danza con discapacitados, con fines netamente artísticos, sin referencia a objetivos terapéuticos. Los ejemplos más importantes son Dancing Weels, fundado en 1980 por Mary Verdi-Fletcher, Light Motion, fundada en 1988 por Charlene Curtis, y Candoco, fundada en 1991 por Celeste Dendeker y Adam Benjamin⁸³. Lo que está aquí directamente en cuestión es la corporalidad que se considera adecuada para la danza. Bailarines en silla de ruedas, sin una pierna o sin ambas, ponen en evidencia el carácter ideológico de las convenciones sociales que pesan sobre la danza. Derrochan creatividad, expresividad y destreza de maneras que hacen insoslayable su validez plena como artistas.

Por cierto sus obras están atravesadas por profundas polémicas, y ellos mismos no tienen respuestas únicas para cada una de ellas. La más relevante

82 Sobre danza y SIDA se puede ver David Gere: *How to make dances in an epidemic, tracking choreography in the age of AIDS*, The University of Wisconsin Press, Madison, USA, 2004. Sobre la relación entre cultura gay y danza ver, Fiona Buckland: *Impossible Dance*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2002; Judith Lynne Hanna: *Dance, sex and gender*, The University of Chicago Press, Chicago, 1988; Jane C. Desmond, ed: *Dancing Desires, choreographings sexualities on & off the stage*, The University of Wisconsin Press, Madison, USA, 2001.

83 *Dancing Weels* se puede encontrar en Internet en <http://www.ggggreg.com/DW/pages/DWCompany.htm>; *Candoco* en <http://www.candoco.co.uk>; otras compañías que hacen este trabajo en <http://nadc.ucla.edu/links.htm>. El trabajo de *Candoco*, y un tratamiento del problema general, se puede ver en el libro de Adam Benjamin: *Making an Entrance, theory and practice for disabled and non-disabled dancers*, Routledge, Londres, 2002. Un enfoque más general del trabajo de la danza con la diferencia corporal se puede ver en Ann Cooper Albright: *Choreografing Difference, the body and identity in contemporary dance*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1997.

quizás es la de la identidad. ¿Quieren mostrar que, aún discapacitados, pueden ser tan diestros como los que no lo son? ¿Quieren mostrar que hacen cosas que sólo ellos pueden hacer? Las políticas de borrar la diferencia, de hacerse fuertes en ella, de coexistir a su alrededor, se presentan aquí, tal como se presentan en las diferencias de género, de clase, étnicas.

El desafío a la comunidad de la danza, a su tolerancia, a sus múltiples intolerancias implícitas, es profundo. Ponen el asunto de la “capacidad / discapacidad” como un tema no sólo en el margen (“otra danza”) sino en el centro mismo de la profesión ¿Quiénes están “capacitados” para hacer danza? ¿Quién decide esos criterios y por qué habría que aceptarlos? ¿Hay algún conjunto de requisitos corporales que sea necesario para hacer arte? ¿Hay una relación necesaria entre el nivel artístico de una obra y el nivel de destreza física empleado? ¿Es la destreza por sí misma un rasgo estético? ¿Por qué razones y bajo qué supuestos? Todas estas preguntas son subversivas en un gremio que sobrevalora largamente la competencia física y la destreza gimnástica, aún a costa de enormes sacrificios y sufrimientos⁸⁴.

Por otro lado yo creo que una de las preocupaciones que ha surgido con más fuerza en los últimos años es el enorme mundo de la problemática étnica. Se puede citar a Willa Jawola Jo Zollar y las Urban Bush Women, a Chandraleka, a los innumerables grupos latinos, chinos, negros, que trabajan el tema en el marco de sus reivindicaciones políticas y sociales, en Estados Unidos, fenómeno que es esperable también en Europa con los negros en Francia o los turcos en Alemania.

Por cierto el cruce entre danza y tecnología es hoy la línea de trabajo de moda. Los programas computacionales que permiten diseñar movimientos, como el Life Forms usado por Cunningham, o los usados por el español radicado en Suiza Pablo Ventura. Los trabajos de interacción en vivo entre edición de video, edición de música y coreografía, se experimentan en muchos lugares. En un plano más amplio, el uso de tecnología para incrementar la interacción entre las artes, en la puesta en escena, se ha convertido en una práctica común, hasta el punto de producir reacciones integristas “anti tecnológicas” en nombre de la “organicidad” corporal de tipo romántica.

84 Sobre el mundo de los sufrimientos a que se someten los intérpretes de danza, sobre todo en el estilo académico y en las técnicas academizadas, se pueden ver los conmovedores testimonios de Suzanne Gordon: *Off Balance, the real world of ballet*, Pantheon Books, Nueva York, 1983. Una mirada médica y experiencial sobre el mismo problema en L.M. Vincent: *Competing with the sylph, dancers and the pursuit the ideal body*, Andrews & McMill Publishing Co., Kansas, 1979 y en L. M. Vincent: *Pas de Death*, Saint Martin's Press, Nueva York, 1994

El cuerpo, el género, la etnia, la multiculturalidad, la tecnología. Esos son los grandes temas en un mundo en que, desde un punto de vista estrictamente interno a la estética de la danza, todo parece converger hacia el estilo moderno, academizado en diversos grados.

El arte de la danza hoy, como todas las demás artes, depende fuertemente de su institucionalización a toda escala: escuelas, compañías, teatros, técnicas, fondos estatales y privados. Su circulación como arte está ligada muy estrechamente al mercado del arte y sus públicos específicos, cuestión que también ocurre en todas las otras artes. El significado estético y político de estas estrechas conexiones trasciende el ámbito de la pura estética, o de la formulación de criterios estilísticos que he tratado de hacer hasta aquí. Forma parte de la vasta problemática de la danza como práctica social, que es lo que abordaré en la segunda parte de este libro.



II. Sobre la Condición Social de la Danza

1. La danza como lenguaje

a. El lenguaje

Para el sentido común, para nuestra manera habitual de entender y experimentar las cosas, no cabe ninguna duda de que vivimos en un mundo compuesto de cosas reales, que existen por sí mismas, independientemente de nosotros. Cuestiones como los árboles, las sillas o las montañas existen de manera “objetiva”, y seguirían existiendo si el individuo que las observa, o la subjetividad que las considera, dejaran de existir.

De manera correspondiente, no tenemos ninguna duda de nuestra propia existencia, como sujetos, como entes pensantes, y creemos, sin el menor problema, que somos capaces de formar una idea en nuestra actividad mental de los objetos que observamos. Salvo para casos extraordinarios (como las ilusiones ópticas) o situaciones complejas (como qué es el amor, o lo bello, o lo justo), creemos que nuestras ideas corresponden a esos objetos. Los actos, en principio distinguibles, de ver una silla, pensar “es una silla” y el ser de la silla misma, nos parecen evidentes y, en la práctica, casi sinónimos. Operamos de tal manera que esa obviedad se impone de manera pragmática. Si alguien nos pide una silla, en condiciones normales, y sin duda alguna, le pasamos una silla, no un tenedor o un lápiz.

El asunto se pone ligeramente más sutil cuando alguien nos pide un “pencil” o nos señala la “moon”. Ya nos han avisado seguramente que los ingleses le dicen “pencil” a un lápiz y “moon” a la luna. Ellos usan otro nombre para esos mismos objetos. No tenemos problemas en aceptar que un objeto pueda tener otro nombre que el habitual. Aceptamos comúnmente que los nombres de las cosas son convenciones arbitrarias, que se adoptan o mantienen a través de consensos sociales.

En rigor no es una gran dificultad que haya consensos distintos a los nuestros. En la medida en que creemos firmemente en la objetividad de cada objeto, y en la claridad con que podemos hacer una noción “mental” de él, entonces podemos tener una clara confianza en que la traducción será posible. Si un inglés nos pide un “pencil” sabemos que está pensando en un lápiz, y que lo que pide es un objeto definido, concreto: un lápiz. Dicho de una manera un

poco más técnica: el nombre del objeto, aunque sea arbitrario, corresponde a una noción, y esta a su vez coincide con el objeto. La verdad es que todo esto suele funcionar perfectamente mientras hablemos sólo de cuestiones triviales, como lápices y sillas. Podríamos encontrarnos en dificultades en cambio si nos dice cosas como “you must be democratic”, o “give me my money”. A la inversa, los ingleses no suelen hacer traducciones muy precisas de lo que nosotros entendemos por “huevada” o “dignidad”. Se conocen casos en que incluso asimilan ambos términos.

Cuando se fundó la lingüística contemporánea⁸⁵, sin embargo, bajo un ideal de certeza y objetividad científicas, la relación entre el nombre, la noción y la realidad efectiva a la que refieren dejó de considerarse obvia. Por muchas razones, que no expondré aquí, se optó por omitir completamente la presunta realidad exterior y objetiva de cada cosa. Para los lingüistas la realidad exterior a la actividad mental no es sino un vasto indeterminado sobre el que los seres humanos hacen, socialmente, distinciones mentales y operativas. No hay, fuera de nuestra actividad mental, nada determinado y nítido, como una manzana o un lápiz. O, en rigor, no hay manera de saber si lo hay o no y, ante esa duda, se opta por suspender completamente el problema. Lo que hay son distinciones mentales. Una manzana es un objeto, y justamente el objeto que es, sólo en la medida en que lo distinguimos como tal. La lingüística prefiere en esto romper con el sentido común y estudiar el fenómeno del lenguaje por sí mismo, sin comprometerse con la posible corrección o correspondencia con la realidad exterior de los términos que estudia⁸⁶.

Saussure consideró que puntuamos socialmente la realidad exterior, fijándola en un sistema de nociones (mentales), y que somos capaces de asociar

85 Se puede decir que la reflexión científica sobre el lenguaje tiene un triple origen, hacia fines del siglo XIX. La lingüística inaugurada por Ferdinand de Saussure, la semiótica, por Charles Pierce, y la relación entre lenguaje y lógica formal, iniciada por Gottlieb Frege. Por simplicidad, y porque es la más usada en las modas intelectuales, escogeré la terminología de Saussure. Un estudio de la lingüística del siglo XX, aunque sea mínimo, excede ampliamente, como es obvio, el propósito de este texto, que no es sino relacionar danza y lenguaje. Hay muchas introducciones al tema, la mayoría notablemente siútica y engorrosa. No hay remedio, los lingüistas se rehúsan a liberar su propio lenguaje.

86 Esta actitud parece muy extraña cuando hablamos de manzanas o mesas, pero puede parecer razonable si pensamos en términos como “justicia”, “amor”, “democracia” o “belleza”. No hay consensos sociales claros sobre estas palabras. La lingüística evita pronunciarse sobre el problema que el referente de cada uno de ellos implica, y se concentra sólo en las maneras en que operan y funcionan en el lenguaje.

“imágenes acústicas” (mentales) a esas nociones, es decir, ideas que remiten a un sonido (pero que no son ellas mismas sonidos). Llamó Significados a las nociones y significantes a las imágenes acústicas asociadas. Para evitar confusiones escribiré y abreviaré siempre “Significado” con S mayúscula, y “significante” con s minúscula.

En sus términos lo que el sentido común hace es asociar un significante a un Significado, y asociar esos Significados uno a uno con objetos reales a los que referirían. Por las razones que veremos enseguida, esto se podría escribir así:

$$\frac{s}{S = R}$$

En este caso la raya fraccionaria indica que el significante es arbitrario respecto del Significado (la luna se puede llamar “moon” o “lune”), y el signo igual indica que el Significado corresponde completamente a un objeto real. El lenguaje aparecería así como un conjunto de estas unidades de significación efectiva relacionadas entre sí:

$$\frac{s}{S = R} \sim \frac{s}{S = R} \sim \frac{s}{S = R} \sim \frac{s}{S = R} \sim \frac{s}{S = R} \sim \frac{s}{S = R}$$

Es importante notar que “igual” (=) no es lo mismo que “idéntico” (\equiv), de la misma manera que “corresponden” no es lo mismo que “coinciden”. En la igualdad dos cosas tienen las mismas características, en la identidad una misma cosa aparece de dos maneras. Esto es importante porque si en lugar de escribir:

$$\frac{s}{S = R} \text{ ponemos } \frac{s}{S \equiv R} \quad \text{o incluso: } s \equiv S \equiv R$$

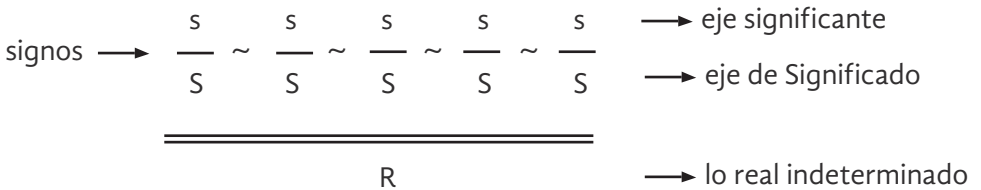
Lo que estamos diciendo es que los Significados (mentales) coinciden con cosas reales o, de otro modo, que somos capaces de producir cosas reales

haciendo un acto mental, y eso es justamente la magia. Cuando escribimos $s \equiv S \equiv R$ lo que estamos diciendo además es que hay una palabra precisa (s) para producir un pensamiento (S) que producirá un objeto real (R). Es la idea mágica del lenguaje que está en el fondo de todas las invocaciones como “¡vete al diablo!”, expresión después de la cual debería ocurrir, literalmente, que el aludido desaparezca de donde está y aparezca de inmediato en el Infierno. O la notable exclamación “¡por el poder de Greyscole!”, después de la cual un ciudadano común, un Clark Kent cualquiera, se convertía nada menos que en He Man. Como veremos luego, es esta concepción mágica del lenguaje la que impera en la idea de que se puede llegar a estados de éxtasis místico a través de la danza.

Saussure, en cambio, sostuvo que se podía establecer una relación funcional entre un sistema (discreto, discontinuo, finito) de significantes y un campo (continuo, infinito) de Significados. A cada referencia funcional entre signifiante y Significado la llamó “signo”:

$$\frac{s}{S} = \text{signo},$$

y sostuvo que sólo el conjunto de los signos refería, como un todo, a lo real, que debía considerarse como un campo indeterminado. Tal como he anotado hasta aquí, esto se vería de la siguiente manera:



Aquí la doble raya entre los signos y lo real denota la discontinuidad de principio entre ambos campos o, dicho de otra manera, todo lo que ocurre en el lenguaje está en lo esencial dentro de la actividad mental de los seres humanos que, socialmente, establecen un sistema de distinciones al que llaman “realidad”, dentro del cual se comunican y operan.

En este sistema de signos hay que distinguir a su vez los significantes, que son las imágenes acústicas, que son realidades mentales, del soporte que usamos para comunicarlos. Como a Saussure le importaba el habla, se puede considerar

como soporte al sonido. El significante no es el sonido de una palabra sino, por decirlo de alguna manera, el código o el orden en ese sonido que hace posible que lo asociemos con un Significado. En el caso de la escritura ese soporte podría ser la tinta sobre el papel. Cuando escribo “MESA” es el orden en que está la tinta lo que me permite reconocer la noción de “mesa”, si ese orden se pierde, como en “AMSE”, la asociación se pierde.

En la teoría de Saussure, lo que primariamente (normalmente) hace que un significante logre significar algo es la relación entre él y el Significado. En esta relación, que se llama “significación”, el significante refiere al Significado de un modo que se puede llamar “metafórico”, es decir, aparece por él, en lugar de él⁸⁷.

Sin embargo, una de las virtudes de su teoría es la idea de que los signos están constituidos como un sistema, lo que hace que un significante pueda adquirir Significado no sólo por su relación con el Significado que le es propio sino por su relación con otros significantes. Este efecto es lo que se llama “significancia”⁸⁸.

Se puede decir que la significancia es un efecto “metonímico”, el Significado aparece en ella por mera contigüidad⁸⁹.

En los años 70 estuvo de moda enunciar todas las proposiciones de las Ciencias Sociales relacionándolas con las categorías de la lingüística. Entre estas innumerables relaciones (muchas de ellas francamente metonímicas) es interesante para el propósito de este capítulo consignar la relación entre significación y neurosis y entre significancia y psicosis.

El discurso neurótico parece contener una cierta ansiedad por el

87 En la metáfora una palabra o una expresión, como “caballo de acero”, produce un efecto poético al aparecer en lugar de otra, como “tren”. Cuando decimos, por ejemplo, “caballos de acero en la pradera”. En general, se puede hablar de efecto metafórico siempre que algo, como un síntoma, aparece por otra cosa que permanece oculta, como las causas de ese síntoma.

88 La jerigonza y la cacofonía de frases como: “la significancia es el efecto de Significado que se produce en un significante por su relación no con el Significado sino con otros significantes”, nos indican que estamos en plena tierra lingüística. Enunciados como estos, dichos de manera rápida y enfática, suelen ser impresionantes y nos aseguran habitualmente un aura algo misteriosa de entendidos y expertos.

89 La metonimia es una figura literaria que tiene muchas formas. En general en ella el efecto poético se produce cuando una expresión alude al todo refiriendo sólo una parte, como en “humo en la pradera” en lugar de “una casa en la pradera”; o cuando se alude a una cosa a través de otra que suele estar junto a ella, como en “en las nubes” para indicar que está en el cielo. Un caso de metonimia interesante es cuando se asocian dos palabras sólo por su sonido, o por el sonido de parte de una de ellas, como en “agua de paraguas”, o en “mi prima Vera en primavera”.

Significado, por buscar, más allá del significante, la significación “real”. Las preguntas neuróticas por excelencia serían “¿qué quiso decir realmente con lo que dijo?”, o “¿qué significo en verdad para él (o ella)?” La neurosis se caracterizaría, a nivel discursivo, por una cierta necesidad de verdad, que estaría relacionada con la necesidad de conectarse de manera efectiva con el otro.

El discurso sicótico puede transcurrir, en cambio, con mayor o menor ansiedad, simplemente de significante a significante, sin conectarse con el ámbito de los Significados ni, por tanto, con el interior subjetivo del otro. En el discurso sicótico el paso de un significante a otro no tendría más fundamento (o “verdad”) que su pura contigüidad, sin que importe si tiene efecto de significación o no. Como expondré luego, en danza es posible describir un “espectador neurótico”, que va a buscar a como de lugar efectos de Significado en lo que se le muestra (“¿qué habrán querido decir con eso?”), y un “espectador sicótico”, al que los Significados le serán relativamente indiferentes, concentrándose sobre todo en los movimientos, y en la sucesión de unos movimientos a otros. Desde luego la misma lógica se puede predicar también de coreógrafos e intérpretes. Puesta en estos términos, la intolerancia entre “coreógrafos neuróticos” y “coreógrafos sicóticos” se expresaría en la impresión que tienen los primeros de que los otros “no tienen nada que decir” y, a la inversa, en la idea de los segundos de que a los otros “les importa más la literatura que la danza”.

b. La Danza

Cuando consideramos las distintas concepciones acerca de la danza desde estas categorías de la lingüística lo primero que hay que recordar es que en este caso se trata del movimiento, del movimiento como tal. Tal como en la pintura se trata del color, no del pigmento, o en la escultura se trata de la forma, de la textura, no de la piedra, en la danza se trata primariamente del movimiento, no del cuerpo. El movimiento es el elemento significante, el cuerpo es el soporte en que esos significantes operan, al servicio (o no) de determinados Significados.

Los movimientos se dan en un contexto. Tal como el color requiere no sólo de un pigmento que lo soporte, sino de una tela, una tabla, un muro, que soporten ese pigmento y que, desde luego, interactúan con él y alteran sus cualidades. En el caso de la danza el contexto de los movimientos es el entorno en que está ubicado el cuerpo. La gravedad, la textura del piso, la resistencia del aire o, incluso, las mismas relaciones corporales internas como la flexibilidad de

la columna, o las posibilidades que ofrecen las articulaciones en brazos y piernas. Desde luego este contexto interactúa y atraviesa al cuerpo y, con eso, influye en el movimiento.

Sin embargo, desde un punto de vista analítico, los términos son perfectamente distinguibles. Los movimientos como un sistema de significantes⁹⁰. Los movimientos reales, efectivos, de un cuerpo humano que actúa como soporte. Los Significados que se quiere asociar a esos significantes, o evidenciar a través de ellos. El contexto que opera en y alrededor del soporte, haciendo posible o no esas operaciones de significación.

Pero una cosa es establecer la separabilidad teórica entre estos términos y otra muy distinta es sostener cómo se relacionan de hecho o deberían relacionarse. En estas apreciaciones de hecho o de valor se puede encontrar toda la diversidad estilística de la danza, y el que pueda describirse esa diversidad a partir de un pequeño número de categorías es lo que justifica el uso de la lingüística en este contexto, el que, de otro modo, no pasaría de ser una siutiquería académica. Notemos incluso que, hasta aquí, no es perfectamente claro que esa operación de economía conceptual pueda hacerse. Perfectamente podría ocurrir que mezclar lingüística y danza no agregue nada interesante a las distinciones que he hecho en la primera parte de este libro, y agregue en cambio complicaciones y jerigonzas que serían preferibles evitar.

Consideremos para empezar, y para probar esa posible utilidad, el caso del estilo moderno, que es el que está más cerca del sentido común subjetivista y hedonista de las capas medias de las que suele provenir el público de la danza. Desde luego el coreógrafo moderno buscará movimientos que permitan evidenciar contenidos, Significados. Su idea es que la danza se justifica como arte por esos Significados que expresa, y por el efecto estético que producen los significantes escogidos para mostrarlos. En este caso el coreógrafo reconoce que los significantes son arbitrarios, que muchos movimientos podrían ser apropiados para mostrar una idea determinada, y su preocupación es escoger aquellos que la digan “de mejor manera”, es decir, que la expresen mejor y con mayor cercanía a lo que se considera propiamente artístico.

Bajo estas premisas, y en estos términos, hay dos cosas centrales que

90 Notar que, en rigor, lo que es significativo es el concepto de un movimiento, su idea pura. Los significantes son realidades mentales, no materiales. Recordar asimismo que el concepto de un movimiento no es el Significado, sino la pura idea que habría que poner de algún modo en los músculos y huesos para que se haga efectivo.

pueden distinguir al expresionismo (Wigman) del expresivismo (Jooss) como tendencias dentro del estilo moderno. Por un lado el tipo de Significados que se considera propio del arte. Para el expresionismo se trata de bailar emociones, sentimientos. Para el expresivismo se trata de bailar ideas, incluso, en el caso de las emociones, la idea de una emoción más que ella misma. Para unos hay que vivirla directamente, evitando la actuación. Para los otros hay que actuarla, aunque subjetivamente se la viva de manera real.

La otra diferencia es en torno al tipo de organización significativa. Para los expresionistas esta organización debe estar completamente al servicio de la expresión, aunque de esto resulten efectos “feístas”. Los expresivistas en cambio preferirán mantener la organización de los significantes en conexión con ciertas “reglas de belleza”, como la simetría, el equilibrio, la contención o la coherencia narrativa.

Ambas tendencias coincidirán, en cambio, en que el cuerpo es un soporte (no el asunto mismo), un medio para hacer efectivos los significantes que evidencian el mensaje. Y estarán de acuerdo, de manera correspondiente, en entrenarlo, en hacerlo un soporte eficaz, aunque difieran sobre el grado de codificación o formalización que debe tener ese entrenamiento.

La idea que el sentido común tiene del lenguaje está así plenamente contenida en la idea que el estilo moderno tiene de la danza como lenguaje, y no es raro entonces que sea este estilo el que conmueve más fácil y directamente a los públicos comunes, que no tienen saberes ni experticias especiales sobre danza. Aquí los movimientos (significantes) refieren a Significados, que refieren a su vez a objetos o situaciones reales, que ocurren de manera efectiva. El coreógrafo “quiere decirnos algo”, y el público aceptará la tarea de descifrar el mensaje. Se aceptan fácilmente los grandes consensos sobre la relación entre Significados y el mundo real (la pobreza significa sufrimiento, el amor puede significar alegría u odio, etc.), y la cuestión está en encontrar ahora consensos sobre las maneras en que los significantes dirán esos Significados, es decir, en general, sobre el sentido de las metáforas que se les presentan. Tal como en la poesía se acepta que enunciados como “me gustas cuando callas porque estás como ausente” o “te pareces al mundo en tu actitud de entrega” refieren a un sentimiento amoroso (notar que el contexto de estos textos es relevante para acertar con su desciframiento), en danza se aceptará que las manos dirigidas al pecho, una leve inclinación hacia delante, y un acercarse a saltitos con la cabeza medio inclinada, refieran algo similar.

Más interesantes que estas cosas que todos podemos entender, en cambio, son las variaciones que se producen cuando nos alejamos de la relación simple $s / S = R$. Una primera forma es qué ocurre cuando identificamos s / S R , o $s \ S \ R$. Cuando aplicamos estas nociones a la danza no sólo se produce una identificación entre el movimiento y su Significado (eventualmente mental) sino una tendencia a identificar la realidad efectiva a la que refiere ese Significado con el soporte, es decir, con el cuerpo mismo. Filosóficamente considerada, esta identificación es interesante porque pasa a llevar la rígida distinción entre cuerpo y “alma” que mantiene todo el pensamiento moderno⁹¹. Lo que el coreógrafo o bailarín que sostiene esto nos está diciendo es que sus movimientos no provienen de una actividad mental específica sino de su propio cuerpo. El movimiento expresaría directamente (sin ser “pensado”) las tensiones, energías, o incluso emociones del cuerpo como tal, que ha impuesto su lógica y su ritmo sobre lo que el bailarín hace. Sujeto y cuerpo coinciden. El cuerpo mismo (no la “mente”) actuaría como sujeto.

Se puede encontrar esta concepción en muchos de los escritos de Isadora Duncan, y en todos los que, hasta el día de hoy, se dejan llevar al bailar directamente por sus entusiasmos. También en los que esperan de la danza momentos de éxtasis cercanos a la comunión mística. Lo que se expresa en todos estos casos es la rebelión romántica contra la supremacía de la razón. Y lo que se puede esperar, desde luego, es una idea en que las obras surgen en el momento mismo en que son ejecutadas, obras que son difíciles de fijar, y en que no hay técnicas definidas de composición ni de ejecución. Es el momento romántico de la danza, de acuerdo al sentido originario del Romanticismo. En el extremo, se puede encontrar también una concepción como esta en el neo romanticismo de las últimas obras de Tatsumi Hijikata que, como he escrito más arriba, está muy lejos del “no yo” budista, y mucho más cerca en cambio de esta asimilación entre cuerpo y sujeto: “un cuerpo que se pudre como un tronco en el bosque”.

Pero esta concepción está cerca también de una cierta interpretación vitalista del psicoanálisis. En ella se piensa a lo inconsciente como una pulsión real, efectiva, no sólo por debajo de la consciencia sino como una realidad orgánica en la que habría un “sujeto del inconsciente” que se expresaría constantemente,

91 Una diferenciación tan estricta que cuando es subvertida deberíamos hablar ya de post modernismo. Es importante recordar que la diferencia entre alma y cuerpo es la principal característica de lo que se suele llamar “sujeto cartesiano”, y que la noción de “alma” que consigna es más general que la noción “mente” que usamos habitualmente hoy en día.

de manera sintomática, en el “sujeto” que opera como un yo. Se danza, en este caso, desde lo inconsciente, y ese inconsciente es algo real, vital, que animaría la corporalidad.

Por supuesto esta interpretación realista es sólo una de las muchas interpretaciones posibles del psicoanálisis y, aunque sea la más popular, no es la que sostiene hoy la gran mayoría de los intelectuales que suelen conjugar psicoanálisis y lingüística. Quizás por eso, porque ese realismo no está de moda entre los intelectuales más sofisticados, en el gremio de la danza esta conexión teórica entre danza y psicoanálisis se da muy poco, y abundan en su lugar, en cambio, las retóricas “orientalistas” que vinculan la vitalidad corporal a “centros de energía” (como los famosos shakras) o incluso al efecto de vitaminas, hormonas o neurotransmisores, en una conexión curiosa, e indemostrable, entre sustancias químicas y contenidos mentales que es común hoy en el sentido común de las capas medias. Psicoanálisis, hinduismo o bioquímica, lo que es seguro es que la libertad de culto se practica muy ampliamente en el gremio. Y es bueno que sea respetada.

Una consecuencia curiosa de este juego de identificaciones es su versión más débil, propia del siglo XIX, pero que se da frecuentemente hasta hoy, de que hay movimientos que tienen Significado por sí mismos. En la jerigonza que he introducido, esto se podría escribir así $s = S = R$, con signos “igual” que denotan correspondencia y no identificación inmediata. Sin que haya ninguna hipótesis mística de por medio, recurriendo incluso a una retórica científica, lo que se nos está diciendo aquí es que hay movimientos que corresponden unívocamente a ciertos Significados, y que corresponden a su vez a ciertas realidades corporales. Se trata de un argumento naturalista, y suele fundarse habitualmente en la bioquímica (nuevamente hormonas o neurotransmisores, pero ahora “racionalmente” considerados), o en la etología, que es la parte de la biología que estudia el comportamiento social de los animales.

En el siglo XIX Francois Delsarte (1811-1871) y Peter Hans Ling (1776-1836) estudiaron de manera directamente empírica la correlación entre estados emocionales y estados de movimiento⁹², poco después Charles Darwin escribió

92 Es interesante consignar que estos estudios que consideran el movimiento son una complejización de los que antes hicieron Johann Caspar Lavater (1741-1801), inventor de la fisiognómica, y Francis Gall (1758-1828), inventor de la frenología, correlacionando rasgos faciales y formas del cráneo con estados psicológicos y formas de la subjetividad. En estos precursores la correlación se hace entre aspectos fijos del cuerpo y la subjetividad, en Delsarte

un famoso tratado sobre la relación entre las expresiones faciales en humanos y primates. Esta era una época en que era fácil no advertir las dos falacias centrales de este tipo de estudios. La primera es que la correlación estadística no prueba, ni puede probar, un vínculo causal, es decir, puede ocurrir que dos estados (una emoción y una serie de movimientos) se den siempre juntos sin que uno sea la causa del otro, y sin que haya una relación necesaria entre ellos. La otra, mucho más insidiosa, es que la base empírica de tales investigaciones rara vez salía de los blancos europeos de capas medias sometidos a la moral victoriana. Los excesos de la “antropología criminal” de Cesare Lombroso (1835-1909)⁹³, en que se pretendía haber encontrado un modelo de rasgos faciales típicos de los delincuentes, son un extremo perfectamente posible, y aún hoy en uso, de semejantes razonamientos.

Las bases en que se fundan las consideraciones naturalistas sobre el movimiento y la corporalidad se han refinado considerablemente desde Delsarte y Lombroso. Su fundamento europeísta y antihistórico permanece inalterable. En el gremio de la danza, tanto entre modernistas que pretenden “seguir a la naturaleza”, como entre académicos que quieren forzarla pero “conociéndola profundamente”, son argumentos comunes. Argumentos que parecen no haberse enterado en absoluto de las múltiples y radicales críticas que se han formulado en el siglo XX al naturalismo y al esencialismo en general⁹⁴.

c. El lenguaje como danza

Exactamente al revés, la historización del movimiento, que es propia de las vanguardias, requiere distinguirlo radicalmente de sus Significados

y Ling se pasa a correlacionar estados kinéticos con las características subjetivas.

93 Una visión crítica de las teorías de Lombroso y de otras investigaciones científicas que cosifican la condición humana se puede encontrar en Stephen Jay Gould: *La falsa medida del hombre*, Ed. Muy Interesante, Madrid, 1980. La caracterización que Lombroso hace de los rasgos faciales de los delincuentes resulta sospechosamente parecida a los rasgos que solían tener los pobres en su época. Es interesante saber que sus ideas aún se enseñan en la mayor parte de las policías del mundo.

94 Un ejemplo curioso, y levemente pornográfico, de estas argumentaciones naturalistas se puede encontrar en el famoso libro de Desmond Morris: *El mono desnudo* (1967), muchas veces best sellers. Para curarse un poco de la atracción que suelen ejercer este tipo de ingenuidades se puede ver Michel Bernard: *El cuerpo, un fenómeno ambivalente*, Paidós, Barcelona, 1994; Tomás Lacqueur: *La construcción del sexo*, Cátedra, Colección Feminismos Nº 20, Barcelona, 1994; Donna Haraway: *Ciencia, cyborg y mujeres*, Cátedra, Colección Feminismos Nº 25, Barcelona, 1991; Jeffrey Weeks: *Sexualidad*, Paidós, México, 1998.

posibles y del soporte corporal. Un primer plano es la variabilidad radical del significante: no hay ningún movimiento humano que corresponda unívocamente a un Significado, o que signifique algo por sí mismo. El Significado que se puede atribuir a un movimiento es siempre una convención social.

Lo interesante, sin embargo, más allá de este reconocimiento básico, es si es cierto que los Significados que se pueden asociar provienen de una relación metafórica entre lo que vemos y el “contenido mental” que estaría “detrás”, dándole un sentido. Podría ocurrir que el efecto de significación se produzca completamente en el espectador, sólo por la relación entre unos movimientos y otros, no por los presuntos contenidos a los que refieren. Es decir, podría ocurrir que atribuyamos Significados independientemente de lo que el coreógrafo “quiso decir” (si es modernista), o incluso sin que haya querido decir algo. Este “espectador neurótico”, que busca y encuentra Significados a toda costa, podría estar en presencia de meras relaciones metonímicas, es decir, de movimientos que sólo aluden a otros movimientos que se dan junto o en sucesión con ellos.

Aquí hay dos caminos que deben distinguirse. Uno es el del modernismo, en que lo que estamos resaltando es la obligada tarea de traducción que el espectador tiene que hacer para captar algo que es lo esencial a la obra: el mensaje. Otro es el de las obras abstractas, no referenciales, en que el espectador no llega a lo esencial si intenta traducir (no hay nada que traducir), y debe acogerse al efecto estético de la metonimia pura: movimientos entre movimientos, sin Significado ni referente.

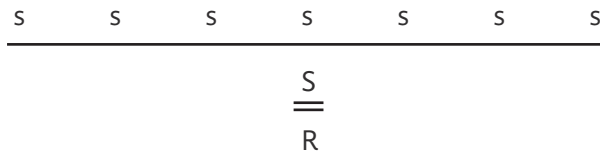
Desde un punto de vista lingüístico, sin embargo, ambas situaciones tienen un fondo común: el hecho concreto de que, independientemente de si el coreógrafo quiso decir algo o no, el espectador sólo tiene ante sí los movimientos, no su “actividad mental”, y el hecho contundente de que esos movimientos no significan nada por sí mismos.

Dicho de manera más técnica, la danza pone en evidencia algo que los lingüistas radicales, desde Roman Jakobson (1896-1982) en adelante, sostienen: que el ámbito de los Significados reside completamente en las relaciones entre los significantes; que no nos consta en absoluto el que más allá de los significantes, que vemos o escuchamos a través de sus soportes, haya realmente un ámbito de “actividad mental” que los produzca. Tal como en la época de Saussure los lingüistas pusieron entre paréntesis el problema del referente real determinado al que remitirían las nociones mentales (la realidad efectiva de

las cosas particulares) ahora, en los años 40, otros más radicales optaron por poner entre paréntesis al sujeto que originaría los significantes. Tal como antes se había optado por considerar a los objetos determinados como distinciones mentales en el lenguaje, ahora esas mismas distinciones mentales se consideran producidas por los juegos, socialmente establecidos, entre significantes. No habría más Significado que el que surge como efecto de las relaciones (en principio metonímicas) entre significantes: tal como ocurre en la situación del espectador de una obra de danza.

Por cierto estamos aquí radicalmente lejos del sentido común, más lejos aún que cuando aceptamos que una silla cualquiera, que nos parece tan tangible, no es sino una distinción en el lenguaje. Más lejos porque de lo que se trata es de que el sujeto mismo, todo aquello que consideramos un sujeto, es decir, una actividad mental compuesta de Significados, no sería también sino una distinción en el lenguaje. Pero ahora el lenguaje a su vez no sería sino un juego de significantes. Al aceptar esto lo que estamos diciendo es que no es que un sujeto considere (piense) a una silla como tangible, sino que, al revés, tenemos la idea de ser un sujeto sólo por la actividad práctica, puramente física, de sentir que cosas como las sillas son tangibles, y por la actividad práctica, puramente física, de coordinar esas sensaciones con otras unidades físicas (“sujetos”) que se mueven como “sintiendo que la silla es tangible”.

Tal como he venido dibujando estas relaciones, esta idea quedaría así:



El sistema de los significantes como conjunto tendría una relación metafórica (una sola raya fraccionaria) con el hecho de producir Significados. No con Significados determinados y precisos, sino con el hecho de significar en general. Y esta actividad de significar en general es justamente lo que siempre hemos considerado como un sujeto. Los Significados particulares, como lápiz, manzana o silla, pero también esos Significados especiales a los que llamamos Juan, María o Teresa, surgirían como conjunciones, como correlaciones socialmente fijadas, entre significantes.

Más arriba, tratando de explicar qué es el significante en el soporte (qué es propiamente la palabra en su sonido) sostuve que es el código o el orden en que el soporte está dispuesto y, en el caso de la danza, que era el concepto del movimiento. Ahora, ante esta lingüística radical, tengo que ser más específico. En rigor el significante es el orden de hecho que se da en el soporte, no un “código” o un “concepto”, si entendemos estas categorías como nociones que aluden a una “actividad mental” que estos lingüistas prefieren omitir o negar.

Lo que de hecho hay son sonidos o movimientos dispuestos en series, correlaciones y ordenamientos fijados por el hábito, y que responden a necesidades sociales determinadas, como operar con lápices y sillas, o ser reconocido (operativamente) como Juan y no como María. Esos ordenamientos, que en buenas cuentas son todos sólo movimientos (de la laringe, del rostro, de las manos), son todo el lenguaje y son, en el fondo, todo lo que hay. Tanto el ser de las cosas determinadas como el ser de los sujetos determinados no son sino conjunciones, lugares, funciones, en ese universo de movimientos corporales. Si en la lingüística de Saussure todavía son los hablantes los que hablan el lenguaje, en la lingüística radical lo que ocurre es más bien que el lenguaje habla (produce) a los hablantes. Habitamos en el lenguaje de una manera radical, es lo que somos, es todo lo que es. Y así ocurre también que no sólo la danza es un lenguaje sino que, de manera mucho más profunda, el lenguaje no es sino danza: movimientos de cuerpos humanos en que es posible distinguir coreógrafos, intérpretes y públicos.

d. Performatividad e historicidad

Se puede asumir el lenguaje como danza de una manera naturalista o de una manera historicista. Para el naturalismo⁹⁵ ésta danza tiene bases etológicas y neurológicas. Como ya he comentado más arriba, se trata de una curiosa mística con retórica científica, algo trivial, pero de ningún modo inofensiva.

Más interesante resulta considerar a la sociedad humana como campo de actos, o de acciones que ocurren de hecho, en el cual el llegar a ser un sujeto

95 La teoría naturalista del lenguaje y de su relación con la subjetividad que puede resultarnos más familiar es la de Humberto Maturana. Ver, a la luz de lo que he descrito aquí como lingüística radical, Humberto Maturana y Francisco Varela: *El árbol del conocimiento*, Editorial Universitaria, Santiago, 1985. A pesar de su apariencia pedagógica es una de las versiones más sofisticadas del radicalismo lingüístico. Hay varios lugares en la Internet en que se puede encontrar el texto “A propósito de la Biología del Conocimiento del Profesor Humberto Maturana, un diálogo inconcluso”, en que he hecho una crítica de sus posturas.

es un constante proceso de subjetivación operativa, factual, y no una cualidad o un estado permanente y a priori, como en la mitología cartesiana. No sujetos que son el centro permanente y estable de una serie de actos, sino campos de acción que constituyen a los sujetos como tales. No individuos desde los cuales se originan relaciones sociales sino relaciones sociales que son campos de actos desde las cuales surgen y pueden existir los individuos. La individualidad, y con ellas todas las relaciones que conforman una cultura, resultan así performativas, es decir, originada y configurada momento a momento por los contextos sociales de acción en que se encuentran⁹⁶.

Para vislumbrar lo extraña que puede ser para el sentido común esta idea, hay que notar que cuando hablamos en este contexto de danza, es decir, de coreógrafos, intérpretes y públicos, lo que estamos diciendo es que nuestra vida misma, toda nuestra vida, es la interpretación, esencialmente a través de esquemas corporales y pautas de movimiento, de una cierta "obra", que no es sino lo que llamamos "identidad". Esto sin que haya "debajo" o "por detrás" de esta interpretación una sustancia definida y permanente que pueda ser reconocida como la identidad como tal. La identidad individual es un efecto de esa interpretación, un efecto ante otros efectos, no su origen. Respecto de ella podemos resultar más coreógrafos o más ejecutantes según el lugar que ocupamos en las relaciones sociales. Pero, nueva cosa extraña, cuando hablamos de un "coreógrafo" de nuestras vidas no estamos hablando de un sujeto que, desde su consciencia o identidad piensa, trama y dispone sino, también, de un conjunto de series de acción, centradas en un individuo (o en una serie de individuos) en que ellos resultan de hecho coreógrafos, sin que haya un fondo desde el cual se "hayan propuesto serlo". La diferencia entre quien resulta "coreógrafo" y quien resulta "ejecutante" tiene una cierta racionalidad interna, y una cierta fuerza y permanencia, pero es completamente histórica, completamente cambiante

96 La noción de lo performativo surge por primera vez en la obra del filósofo del lenguaje John L. Austin (1911-1960), que sugirió que existen dos tipos de lenguaje: el descriptivo (o constativo) y el performativo. El performativo es el lenguaje que ejecuta acciones ("¡Vete al demonio!"); verifica afirmaciones ("Es cierto, es azul"); o hace realidad una promesa (el "sí quiero" de las bodas). El término ha sido puesto en la discusión intelectual actual por Judith Butler (1956), en su libro *Cuerpos que importan* (1993), Paidós, Buenos Aires, 2002. Debo advertir, sin embargo, que el uso que hago aquí de este término, y el planteamiento general en que lo inserto, deriva más bien de una lectura de la filosofía de G. W. F. Hegel (1770-1831), y es una respuesta a las posiciones de Butler. El asunto es bastante erudito, engorroso y complejo. Sobre la manera en que uso la filosofía de Hegel se puede ver: *Sobre Hegel*, Ed. Palinodia, Santiago, 2006.

(movible), sin que haya ninguna esencia natural o divina que la establezca y la fije como tal.

Y tal como esa diferencia entre quien diseña pautas de movimiento (y resulta un “diseñador” al hacerlo) y quien las ejecuta es plenamente histórica, así también lo es la diferencia entre el arte y la vida. No hay un ámbito esencial (como lo bello o lo armónico, o incluso lo emotivo o lo expresivo) que haga que un determinado conjunto de actos sea, por sí mismo y necesariamente, arte. La vida común, el ritual cotidiano, puede ser tan “artístico” como una obra en un escenario. Pero, si lo es, entonces el sentido de fundir el arte y la vida no pueden ser el obtener una “vida artística” (cualquier cosa podría serlo), sino obtener una “vida bella”, o una vida plenamente expresiva. El asunto no sería ya sólo de formas (aquellas que permitirían distinguir lo artístico de lo cotidiano) sino plenamente de contenidos. El asunto sería más bien qué contextos de acción, qué movimientos en común, son los que nos permitirían hablar de vida bella o expresiva. Y esta es la problemática estética y política que hubo en el origen del modernismo (Duncan, Laban, Wigman) y en las vanguardias históricas. Lo que se plantearon no fue primariamente hacer mejor arte y formar mejores bailarines, lo que quisieron es vivir una vida más plena y formar personas que pudieran vivirla. Isadora Duncan, en 1902, lo decía de esta manera:

“La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido tan armónicamente juntos que el lenguaje natural de esa alma tendrá que ser parte del movimiento del cuerpo. La bailarina no pertenecerá a una nación sino a toda la humanidad. No bailará al modo de una ninfa, ni un hada, ni una coquette, sino como una mujer en su más alta y pura expresión. Ella se dará cuenta de la misión del cuerpo de la mujer y lo santo de todas sus partes. Danzará la vida cambiante de la naturaleza, mostrando como cada parte se transforma en otra. De todas las partes de su cuerpo irradiará la inteligencia, trayendo al mundo el mensaje de los pensamientos y las aspiraciones de miles de mujeres. Ella bailará la libertad de la mujer.”⁹⁷

Por muy extrañas que resulten ideas como “no son los coreógrafos

97 El texto se encuentra en el artículo *La Danza del Futuro*, de 1902, en: Isadora Duncan, *El Arte de la Danza y otros escritos*, editado por José Antonio Sánchez, Akal, Madrid, 2003, pág. 63.

los que imaginan obras sino las obras las que constituyen a un coreógrafo”, o también, “no son los individuos los que hablan el lenguaje sino el lenguaje el que habla a los individuos”, el mensaje interesante que contienen es la profunda historicidad de la performatividad que nos constituye. Si aprendemos a mirar esa performatividad como campos sociales de acción, campos que poseen coherencias y contradicciones globales, y no como meras series de cuerpos individuales sumergidos en performances contingentes, aprenderemos que la historicidad del movimiento no es sino el fundamento de todo cambio social posible⁹⁸.

2. Danza y Post Fordismo

a. El trabajo taylorista

La ganancia capitalista depende completamente de la explotación del trabajo asalariado. Es cierto que un capitalista puede hacerse rico comprando barato y vendiendo caro (aprovechando las oscilaciones de la oferta y la demanda), o usufructuando de “ventajas comparativas” (como adueñarse de pozos de petróleo por la fuerza), o incluso ganando la Lotería. Histórica y globalmente, sin embargo, por cada uno que se enriquece de estas formas otros tantos se empobrecen. Globalmente, considerada como clase social, la única fuente de enriquecimiento capitalista es la explotación, la apropiación de plusvalía creada por el trabajo asalariado.

Desde luego siempre es posible aumentar la ganancia obtenida por el capitalista disminuyendo los salarios o aumentando la jornada laboral. Estos medios, a los que se les suele llamar “extracción de plusvalía absoluta”, sin embargo, requieren de una enorme fuerza coercitiva sobre el conjunto de los trabajadores. Requieren de políticas policiales, de regímenes militares... o de gobiernos como los de la Concertación.

El capitalismo más dinámico, en cambio, el que realmente ha logrado hacer progresar a la sociedad y a la enajenación modernas, trata de obtener

98 Este es el punto en disputa respecto de la postura de Judith Butler. A diferencia de su crítica general contra los “esencialismos”, la idea de sustancia, y la idea de sujeto, lo que sostengo es que se pueden pensar esos campos de acción como sujetos, a la historicidad que los constituye como sustancia, y a su movimiento negativo como esencia. El asunto, como he indicado en la nota anterior, es bastante complejo, y excede completamente el propósito de este artículo. Al respecto sólo puedo aquí remitir una vez más al texto citado de Judith Butler y a mi texto sobre Hegel.

mayores ganancias a través del aumento de la productividad del trabajo, ya sea aumentando el ritmo de la producción o intensificando la jornada laboral. Estos son los mecanismos de lo que se llama “extracción de plusvalía relativa”. En ellos resulta esencial la administración de los ritmos del trabajo y, por consiguiente, de la corporalidad y los esquemas de movimiento que sean necesarios para su racionalización⁹⁹.

Aunque la tendencia a aumentar las ganancias a través de la racionalización de los ritmos del trabajo es tan antigua como el capitalismo, la mayor parte de las fábricas, hasta mediados del siglo XIX, estaban organizadas de maneras contingentes y relativamente caóticas. Los que dominaban sin contrapeso en ese relativo caos eran los gremios, es decir, las asociaciones de trabajadores especializados en rubros o aspectos específicos de los procesos productivos. Hilanderos, tejedores, teñidores, costureros, zapateros, panaderos, orfebres, carpinteros, vidrieros, albañiles, etc. La sociedad burguesa, hasta mediados del siglo XIX, estaba compuesta por un abigarrado mosaico de maestros, alguaciles, capataces y aprendices, de oficios específicos, que vivían en barrios determinados, y tenían sus santos, fiestas y rituales propios.

Desde el punto de vista que aquí nos interesa, que es la organización del trabajo, la clave de la cultura de los gremios es que los trabajadores poseían el saber efectivo e inmediato sobre los procesos productivos y podían de muchas maneras, a partir de ese saber, administrar los ritmos del trabajo¹⁰⁰.

Si consideramos que al interior de los gremios había toda una estratificación social, puesto que eran los maestros gremiales los que negociaban, y luego repartían, el salario (en un estado general de salarios muy bajos), no es extraño que los trabajadores resistieran de muchos modos la sobre explotación, aunque no pudieran evitarla. La principal forma de resistencia pasiva era la administración que podían hacer, uno a uno, en sus puestos de trabajo, de los tiempos dedicados al trabajo efectivo y los tiempos de relativo descanso. El

99 Sobre esta perspectiva marxista acerca de la ganancia capitalista se puede consultar Carlos Pérez Soto: Para una crítica del poder burocrático, Ed. Arcis – LOM, Santiago, 2001, en particular la sección III., pág. 101-169. El texto de Carlos Marx que corresponde más directamente a esta teoría de la explotación es Salario, Precio y Ganancia (1865), que se encuentra habitualmente en cualquier antología de sus obras, y está disponible en muchos sitios de Internet.

100 Una excelente exposición sobre la cultura de los gremios, su crisis y la implantación del sistema taylorista se puede encontrar en Benjamín Coriat: El Taller y el Cronómetro (1979), Siglo XXI, México, 1982. Sobre el paso del taylorismo al fordismo, y luego del fordismo al post fordismo, se pueden ver otros dos textos suyos: El Taller y el Robot (1990), Siglo XXI, México, 1992, y Pensar al Revés (1991), Siglo XXI, México, 1992.

trabajo lento, o descuidado, eran formas comunes de resistencia ante situaciones en general opresivas y retribuciones salariales miserables.

Ante esto el capitalista se veía obligado a recurrir a la fuerza. Las fábricas, llenas de mujeres y niños, contaban con capataces que, armados de látigos y fustas, simplemente golpeaban a las obreras que no llevaran el ritmo establecido. Golpear mujeres y niños es una constante en todas las culturas humanas. La sociedad capitalista, sin embargo, agravó enormemente esta violencia agregando una razón específicamente económica: la “racionalización” del trabajo.

A pesar de esta violencia, que atraviesa de manera brutal todo el siglo XVIII y XIX, y que, junto con el saqueo colonial, es una de las principales fuentes de lo que los países capitalistas pueden mostrar como “civilización” y “cultura”, el hecho de que los trabajadores mantuvieran el saber, organizado en oficios y competencias globales, necesarias para ejercer el trabajo concreto, les seguía permitiendo en lo esencial apurar o hacer más lento el trabajo en general, o hacer más grandes los espacios improductivos (tiempos vacíos) al interior del proceso productivo, y aprovechar esos tiempos como descansos relativos.

Esta situación es en el fondo la que quiso resolver Frederick W. Taylor (1856-1915) con su “estudio científico del trabajo”. Aunque no fue el único ni el primero, la versión sistemática de sus proposiciones, y el éxito que tuvieron, hace que se hable comúnmente de “taylorismo” para aludir a las formas más extremas de “racionalización” del trabajo industrial.

El sistema taylorista consiste en una segmentación extrema de la cadena productiva en series de operaciones elementales, abstractas, cada una a cargo de un solo trabajador. De esta manera, por ejemplo, la tarea general de fabricar zapatos, que hasta entonces estaba globalmente a cargo de un maestro zapatero, se divide en una serie de ~~trabajadores~~ ^{trabajadores} que sólo, moldean cuero, pegan suelas, sólo ponen tachuelas, o agregan tacos, sin que ninguno de ellos sepa realmente hacer un zapato. El saber pasa de los trabajadores a un diseñador y coordinador del trabajo, el que impone ritmos definidos para la realización de tareas abstractas, dentro de los que establece también períodos definidos de reposo y descanso. Los tiempos vacíos que los trabajadores de los gremios podían aprovechar se convierten en tiempos de descanso administrado, al interior y funcionales a la racionalidad de la jornada laboral.

Con el taylorismo que, desde luego, tiene muchos precedentes antes de Frederick W. Taylor, aparecen los obreros abstractos, que no tienen ningún

oficio especial, que realizan tareas repetitivas, que por sí mismas no tienen significado alguno. Obreros que son una parte más de la máquina que manejan, y deben acomodarse a ritmos de carácter esencialmente mecánico, que no tienen relación alguna con sus ciclos fisiológicos o con su subjetividad. Sesenta años antes de la generalización del taylorismo, éste es el tipo de obrero que tiene en mente Carlos Marx cuando escribe sobre la enajenación en el trabajo industrial capitalista¹⁰¹.

El orden taylorista del trabajo requiere, por supuesto, un orden determinado de la corporalidad. El cuerpo debe adoptar ritmos y rutinas que le son ajenas objetiva y subjetivamente. Se puede decir que esta es una situación que ya está presente en el trabajo agrícola. Es innegable, sin embargo, que la intensidad y la monotonía del trabajo industrial son inconmensurablemente mayores. No hay equivalente alguno en toda la historia humana anterior a la situación de millones y millones de obreros que realizan trabajos mecánicamente repetitivos cada día durante ocho horas, cinco o seis días a la semana, cincuenta semanas cada año, durante veinte o treinta años.

Es muy importante notar además que estos obreros modernos, a diferencia de los esclavos de la antigüedad, son “libres”, es decir, hacen lo que hacen por un salario, al que por cierto están obligados de muchas maneras, pero no por la fuerza directa. Esto es muy importante porque implica que la sociedad debe ejercer sobre ellos modos esencialmente más sofisticados de fuerza, y que esos modos deben incorporarse a ellos también de maneras profundas y sofisticadas. Por esto, como nunca en la historia humana, los modos de la socialización, de la integración de cada individuo a las relaciones sociales, empezaron a centrarse esencialmente en el disciplinamiento y control de la corporalidad y, desde ella, de la subjetividad.

El disciplinamiento industrial del cuerpo excede ampliamente las rutinas laborales. Todos los ámbitos de la vida son configurados desde esquemas de movimiento que son adecuados al trabajo. Una cierta parsimonia al caminar o al gesticular, la contención general de las expresiones emotivas, la fácil adaptación a rutinas diarias fijas (como las horas para comer, o el ordenar y asear la casa), un ánimo general más parco y silencioso. Estas son pautas conductuales plenamente históricas, que no tienen nada de étnico o geográfico. Hoy en día es posible

101 Ver, Carlos Marx: Manuscritos Económico Filosóficos (1844), en particular “El trabajo enajenado”, en el Tercer Manuscrito. Está disponible en varios sitios en Internet.

comparar el individualismo y la parquedad de los blancos del norte de Europa con las personalidades más expansivas y parlanchinas de los del sur (por ejemplo, los alemanes y los italianos). Es interesante saber, sin embargo, que los alemanes eran considerados parlanchines, gesticuladores e incluso flojos en el siglo XVI, comparados con los italianos, de los que se decía que eran parcos y trabajólicos. O saber que los ingleses tenían fama de exagerados y gritones hasta el siglo XVIII (considérese como ejemplo a Shakespeare), mientras los españoles eran vistos como taciturnos y melancólicos.

Recién desde hace muy poco las “historias de la vida privada”¹⁰² han empezado a sacar a luz todo este mundo de profundos cambios sobre la subjetividad y la corporalidad que implicó la industrialización moderna. Digamos desde ya un resultado general: no son los pueblos “trabajadores”, poseedores de una ética particular, los que impulsaron la revolución industrial, como sostiene la popular y vagamente racista tesis de Max Weber¹⁰³, sino al revés, pueblos que tenían fama de “flojos” empezaron a ser considerados “trabajadores” cuando se impuso entre ellos la industrialización.

Es en este contexto de disciplinamiento general en que hay que pensar el significado del arte y de la práctica social de la danza en esa época, y bajo la organización fordista que la sigue. Y son estos modos del disciplinamiento corporal los que han cambiado de manera sustantiva en los últimos treinta años y, con esos cambios, también el sentido social de la danza. La tesis general que desarrollaré luego es que en las épocas taylorista (1890-1920) y fordista (1920-1980) la danza y el baile fueron espacios sociales de resistencia a la corporalidad mecánica promovida por la cultura industrial, y con ello a las formas de dominación imperante. Ese papel de subversión relativa, en cambio, se habría perdido radicalmente en la cultura post fordista.

102 Se pueden ver, por ejemplo, los entretenidos cinco tomos de la Historia de la Vida Privada (1985-87), editada por Georges Duby y Philippe Aries, Taurus, 1989.

103 Max Weber: La ética protestante y el espíritu del capitalismo (1905), Alianza Editorial, Barcelona, 2002. Notar que la tesis que Weber sostiene en este texto es además empíricamente falsa para la propia Alemania. A pesar de que la Reforma Luterana ocurrió desde 1520 la industrialización alemana no prosperó hasta 1860. Durante esos trescientos años los alemanes fueron considerados tan “flojos” como los rusos o los búlgaros. Notar, al revés, que Italia, un país manifiestamente católico, vivió un poderoso auge capitalista en los siglos XIV y XV, que el precursor, con todas sus características, de toda la industrialización posterior.

b. El sistema fordista

El fordismo, llamado así por Henry Ford (1863-1947), el creador de la gran industria automotriz, llevó al extremo la lógica de la taylorización del trabajo. Por un lado aumentó la segmentación de las tareas hasta convertirlas en operaciones elementales, que requieren sólo unos pocos movimientos, como apretar una tuerca o poner una plancha de metal en una máquina y luego retirarla convertida en olla. Por otro lado ligó todas estas tareas poniéndolas sobre una correa trasmisora, que mueve las piezas frente a los trabajadores para que estos las vayan modificando paso a paso. Es el mundo de *Tiempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin y *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

La cadena de montaje fordista está constantemente en movimiento, por lo que los trabajadores deben adaptarse obligadamente a su ritmo o exponerse a precipitar fallas en el producto. Ni capataces ni coordinadores ordenan el trabajo, sino la máquina misma, y el trabajador resulta más que nunca un engranaje, una pieza más, en una maquinaria que lo excede completamente, y que exige de él acciones abstractas, elementales, repetitivas, articuladas de manera mecánica.

La producción en serie de las cadenas fordistas significó un enorme aumento de la productividad... y de las ganancias. Gigantescos galpones a los que entran por un lado materias primas, arrojan en el otro extremo productos elaborados en masa, tan iguales y repetitivos como el trabajo que los produjo. El volumen de la producción aumentó de tal manera que entre los años 30 y 40 ocurrió un cambio histórico en el destinatario de la producción capitalista. Hasta entonces los capitalistas habían producido siempre para una capacidad de compra ya instalada, en las clases dominantes de Europa o en la periferia. Desde entonces el principal destinatario fueron los mismos trabajadores. El sustantivo aumento de las ganancias y la intervención estatal masiva hicieron posibles regímenes contractuales estables, un aumento progresivo del salario real directo, la aparición de una serie de complementos indirectos del salario (como la previsión, las inversiones estatales en salud y educación, el acceso masivo a la cultura a través de los nuevos medios de comunicación) y, por consiguiente, un fenómeno único en la historia humana: el consumo masivo.

Producción masiva, consumo masivo, sociedad de masas. Nunca antes en la historia humana una proporción tan grande de la población tuvo acceso a niveles de vida relativamente confortables. Y nunca antes los miles de millones de pobres de la periferia fueron tan pobres. El reverso de esa abundancia entre los integrados al sistema es la completa estandarización de la vida. El reverso

entre los excluidos es la miseria absoluta.

La época fordista, entre 1930 y 1980, tanto en los países socialistas como en los países capitalistas desarrollados, está asociada al “estado de bienestar”. El estado se convierte en el principal empresario, el principal banquero, el mayor empleador y también el mayor consumidor. A través de estas funciones se convierte en un poderoso motor de la economía, lo que permite un sistema de consumo en permanente crecimiento y una elevación progresiva de los estándares de vida en una significativa proporción de la población mundial. El crecimiento, fomentado por los estados, de los sistemas educacionales, de salud y de servicios culturales, crea un nivel sin precedentes de alfabetización y consumo cultural masivo¹⁰⁴. En los países desarrollados esto lleva a la aparición de una nueva clase media, muy amplia, masiva, formada por profesionales, funcionarios del estado y obreros calificados.

Es en estas capas medias masivas donde está centrada la experiencia cultural de esta época, que cubre la mayor parte del siglo XX, y es en ella donde hará crisis hacia fines del siglo.

La vida de la sociedad fordista está animada por una profunda contradicción, en los planos cultural y subjetivo, entre el estilo del trabajo industrial y los modos burocráticos, que son su fundamento, y la promesa permanente de una vida mejor contenida en la elevación de los estándares de vida primero, pero fomentada luego, por razones mercantiles, por los medios de comunicación masivos.

Por un lado impera en el mundo del trabajo, que ocupa la mayor parte del tiempo de la vida cotidiana, la rutina mecánica, abstracta, la serialidad burocrática, que requiere de un riguroso disciplinamiento corporal para ser tolerada. La rutina de las fábricas, de las infinitas oficinas, que se repiten como rutina del día a día en la escuela, en el hogar, en los servicios del Estado, ahoga buena parte del bienestar alcanzado por la nueva situación económica. Si bien la primera y segunda generaciones sometidas a esta rutina pudieron tolerarla como reverso de su progreso material, para las generaciones siguientes se fue haciendo cada vez más opresiva.

Pero a la vez, por otro lado, esta sensación opresiva se fue haciendo más profunda en la medida en que se fue confrontando con las promesas

104 En las sombras del Tercer Mundo el asunto es completamente distinto, aunque se repite en menor escala en países como Brasil, Argentina y Chile.

desmesuradas de los medios de comunicación, que mostraron y exaltaron el alto consumo y el consumo orientado al despilfarro por razones económicas que es necesario considerar ahora, porque explican el quiebre general del fordismo en los años 80.

El sistema fordista contenía las razones de su quiebra desde el principio. Enormes instalaciones ordenadas en serie por las cadenas de montaje producían cantidades gigantescas de productos iguales. En todo el sistema imperaba la planificación central de las tareas. Se hacía control de calidad al final, sobre productos terminados (de tal manera que si había fallas se perdía un objeto elaborado completo). Se hacía investigación para la renovación tecnológica de manera centralizada, sobre instalaciones que era muy difícil renovar parte por parte. La comercialización de los productos se hacía de manera independiente, bajo el supuesto de que la demanda estaba en constante ampliación (cosa que fue cierta durante los primeros treinta años). Se ejercían todas las gerencias de manera centralizada, de tal manera que muchas de las grandes industrias se convirtieron en enormes corporaciones muy difíciles de administrar y enormemente burocratizadas (y muchas permanecen así hasta hoy).

En estas condiciones, con una producción orientada hacia la demanda, las grandes fábricas no contemplaban la variación de la demanda real. Después de todo el capitalismo siguió teniendo crisis cíclicas, en las cuales disminuía el poder de compra, tal como lo había anticipado Marx cien años antes. Esto dio origen a acumulaciones permanentes de productos elaborados, que no tenían salida en los momentos de crisis. Y obligó a su vez a los departamentos de comercialización a promover el recambio meramente suntuario de productos entre los consumidores (autos, ropa, radios, televisores, etc.), es decir, a promover lo que hoy llamamos “consumismo”. Debido a esto se produjo un cambio notable en la propaganda comercial, muy notorio desde principios de los años 60 en Estados Unidos, y luego extendido a todo el mundo. La propaganda masiva, de la mano con el auge de la televisión, prometía un mundo de mejoras y maravillas tecnológicas posibles, un mundo de disfrute del consumo que se ofrecía como realización de la vida. Es lo que se llegó a llamar “american way of living”.

Sin embargo, la revolución de expectativas que esto produjo¹⁰⁵ tenía un

105 Es importante notar que este complejo entramado cultural de nuevo consumo y expectativas crecientes tuvo consecuencias políticas. En Estados Unidos es la euforia de la época Kennedy. En Chile son las enormes esperanzas que se abrieron para las capas medias con la “revolución en libertad” de Eduardo Frei Montalva (1964-1970).

serio talón de Aquiles. Ocurrió que, tras el enorme aumento de productividad que se produjo con la inauguración de la producción en serie, esa productividad empezó a bajar progresivamente debido, en esencia, a los fallos laborales. Las enormes máquinas fordistas tenían una pieza defectuosa... los seres humanos. Después de años de rutina laboral espantosamente mecánica, y de horizontes desmesurados de vida consumista, los trabajadores fordistas empezaron simplemente a hacer mal sus trabajos. Aumentó de manera espectacular el alcoholismo, el ausentismo y los accidentes laborales, el trabajo mal terminado. Todos resultaban defraudados. Los trabajadores que parecía podían vivir mejor resultaban atrapados en vidas monótonas y mecánicas. Los consumidores, en gran parte ellos mismos, a los que se les prometían productos mejores, recibían productos iguales y de calidad deteriorada. Los capitalistas veían bajar sus ganancias ante las oscilaciones de la demanda, el encarecimiento por el almacenaje de los productos que no tenían salida, la burocratización de las empresas, el ausentismo laboral.

La revuelta hippie en los años 60 puede verse como una gran respuesta social, masiva y turbulenta, a la monotonía fordista. Las revueltas democrático burguesas y populistas en la periferia agravaron la situación. La derrota norteamericana en Vietnam, la nacionalización del petróleo, los gobiernos populistas y de izquierda en América Latina, el altísimo costo de la carrera armamentista entre la Unión Soviética y Estados Unidos. Los años 70 fueron los años de la gran crisis del fordismo, y de todo el estilo de vida que se había forjado a lo largo de los cien años anteriores.

La quiebra catastrófica de los países socialistas, que culminará con la desaparición de la Unión Soviética. La quiebra masiva de la gran industria en Inglaterra y Estados Unidos, a penas velada por su papel rector de la economía mundial. La década negra de las dictaduras militares en América Latina. El cambio histórico en el carácter del comunismo chino, que inicia en esa época el gran viraje que lo llevará a su crecimiento capitalista actual. El hundimiento en la miseria y la marginalidad de la mayor parte de África. La emergencia de Japón y los "tigres de la Malasia" (Taiwán, Singapur, Corea) como nuevas potencias industriales. En suma, los años 70 están entre los más violentos de un siglo lleno de violencia.

c. El sistema post fordista

El sistema global de dominación encontró una manera altamente compleja para salir de esas crisis, una forma que implica radicales cambios en todos los ámbitos de la vida social y en los estilos de la vida cotidiana. Somos dominados hoy de maneras sustancialmente más complejas que en cualquier otra época histórica. Y esos cambios en los medios de dominación han producido cambios en la estratificación social, en el rol de la cultura de masas, en las formas de la subjetividad y, por cierto, en un orden que no es menor, en el rol social de las artes.

La mejor manera de acercarse al sistema productivo y cultural post fordista es considerando el cambio en la lógica global: de la producción en serie a la producción en red, de la dominación homogeneizadora al tratamiento diferenciado y diferenciador, de la dominación puramente vertical a una mezcla de verticalismo e interactividad.

En el plano productivo las innovaciones más importantes pueden ser simbolizadas en la figura de Taiichi Onho (1912-1990)¹⁰⁶ que, tal como Taylor y Ford, realizó grandes cambios en la producción automotriz de Toyota, donde trabajó por más de treinta años.

Propuso, en primer lugar, segmentar las grandes cadenas de producción en serie en pequeñas unidades productivas organizadas en red. Dentro de esta red cada módulo actúa como cliente de los que lo siguen y a su vez demanda partes y piezas de los que lo anteceden. En cada módulo se hace control de calidad y se hacen investigación y mejoras tecnológicas. Es decir, cada uno funciona de manera autónoma y a la vez integrado a un “mercado interno” en que todos pueden plantear demandas de insumos y a la vez ofrecer productos. Un mercado por cierto estrictamente regulado por el orden global que produce la demanda de productos de parte de los consumidores.

Propuso, en segundo lugar, ordenar la producción según la demanda (y no por la oferta, como en el fordismo). Esto significa que la red sólo se activa si hay realmente demanda de productos. Si la demanda baja su actividad se contrae y, a la inversa, debe estar preparada para aumentar la producción si la demanda aumenta. Y debe tener los productos en el momento en que se ha comprometido a tenerlos, es decir, no en un stock previo, esperando, sino en el momento en que

106 Su libro está en castellano, Taiichi Ohno: El sistema de producción Toyota, más allá de la producción a gran escala (1978), Ediciones Gestión 2000, Barcelona, 1991

son pedidos. Este es el sistema de producción “justo a tiempo”, que los japoneses llaman “kanban”.

Hay una increíble cantidad de consecuencias de estas dos políticas, la de producir en red y de acuerdo a la demanda. El control de calidad punto a punto, y por piezas, y las exigencias de calidad que los módulos productivos pueden hacer a sus proveedores, ha producido un enorme incremento en la calidad de los productos. Es lo que los japoneses llaman “kaizen”, “calidad total”. Es notable, por ejemplo, como en los últimos veinte años han casi desaparecido los talleres para arreglar radios o para desabollar autos. Y esto empujado además por el incremento en el desarrollo tecnológico que implica la investigación distribuida y por piezas.

La desagregación de los procesos productivos hace que los módulos de una red no tengan porqué estar en un mismo taller, o en una misma ciudad o país. Esto ha producido un tremendo ahorro por el acercamiento de los módulos de producción a las fuentes de materias primas, y de las armaduras a los consumidores finales. Este ahorro se suma al que se produce por la radical reducción de las bodegas de materias primas y de productos elaborados, que es posible porque se produce de acuerdo a la demanda.

Pero este sistema ha introducido también una política general de precarización del empleo. Primero porque las redes se instalan en un país y luego pueden migrar a otro (de Alemania a Brasil, de Brasil a Corea, de Corea a Malasia, de Malasia a China). En segundo lugar porque cuando la demanda disminuye la red simplemente se contrae, lanzando al desempleo temporal a sus trabajadores hasta que la demanda vuelva a recuperarse.

Otra consecuencia importante es la disminución relativa del costo de los productos manufacturados y, por otro lado, un nuevo incremento en el volumen de la producción. Ambas cosas refuerzan la posibilidad del acceso al consumo, al menos de los integrados al sistema.

d. Nueva estratificación social, nuevos modos de disciplinamiento

Quizás la consecuencia más brutal de esta nueva organización del trabajo es la radical brecha que abre entre integrados y marginados. A diferencia de la pobreza del período anterior, que siempre tenía ante sí mecanismos de ascenso social, la nueva pobreza es excluyente, marginadora, y tiende a reproducir la marginalidad.

Otra diferencia notable es que se trata de una marginalidad distribuida, es decir, se encuentra en todos los países y grandes ciudades del planeta. Aunque desde luego la gran mayoría de estos nuevos pobres están en el Tercer Mundo, hoy ocurre que se los puede encontrar también por todo el mundo “desarrollado”. Son los negros en Francia, los turcos en Alemania, los albaneses en Italia, los mexicanos y haitianos en Estados Unidos, los africanos en España. Y al revés, hay barrios de ricos tan opulentos en Nueva Delhi, Sao Paulo, El Cairo o Santiago, como puede haberlos en Miami, Europa o California. Hay Tercer Mundo en todo el mundo, hay Primer Mundo en todo el mundo.

Otra consecuencia de este nuevo ordenamiento de los grupos sociales es que, entre los integrados al mundo de la producción, hay notorias diferencias entre los trabajadores precarizados, de empleo temporal, empobrecidos y sometidos a técnicas neo tayloristas, y los trabajadores de empleo relativamente estable, tanto en el Estado, como en las profesiones liberales, como en los núcleos protegidos de las redes productivas, esos que no cierran aunque la demanda disminuya, haciendo recaer las pérdidas sobre los contratistas y sub contratistas.

Esto hace que, de manera general, se puedan distinguir tres mundos de la cultura, la educación, la salud, la vivienda, el consumo: uno es el de una enorme “clase media” global, compuesta por trabajadores que tienen empleos relativamente estables (compuesta por unos 1500 millones de personas); otro es el de los trabajadores pobres (que abarca a unas 2500 millones de personas); el otro es el mundo de la miseria atroz de los marginados absolutos, que no producen ni consumen, repartidos por todo el mundo (unas 2000 millones de personas), condenados simplemente a morir de SIDA, ébola, o peste aviar.

Por supuesto la cultura (y el arte) dominante es la que es producida y consumida por esta “clase media”, también estresada, por el consumo, por la intensidad de la vida cotidiana, por las permanentes promesas de una vida bella que son bombardeadas desde los medios de comunicación social.

En este amplio estrato social, que produce y consume casi todos los bienes culturales (que llegan a los pobres y marginados sólo en calidad de espectadores pasivos), impera el trabajo altamente tecnológico, y una enorme intensidad tecnológica en la vida cotidiana: manejar el auto, el celular, el control remoto, equilibrarse en el Metro, atravesar ciudades gigantes y abarrotadas, vivir entre el cemento y la contaminación.

Todo esto ha producido un cambio muy profundo en los patrones sociales del cansancio. La mayor parte del cansancio es de tipo neurológico y psicológico

(el estrés) y tiene que ver con la infinidad de operaciones en que está implicada la motricidad fina, más que la motricidad gruesa, que estamos obligados a realizar a cada momento. Por primera vez en la historia humana hay millones de personas que para descansar tiene que ir a un gimnasio... a cansarse.

El trabajo altamente tecnológico permite una enorme productividad. Esto hace que los fallos laborales sean muy costosos. Como la ejecución de la producción depende del manejo de interfases (teclados, indicadores, pantallas) esto intensifica el uso de la motricidad fina. Pequeñas desviaciones o errores muy pequeños pueden producir enormes alteraciones y pérdidas. La consecuencia es que tiene que incrementar enormemente su atención y concentración, o también, para decirlo al revés... no pueden tener estrés. Los fallos laborales en este contexto dependen de los aspectos más subjetivos del trabajo. El trabajador no puede ser un simple apéndice de la máquina, tiene que comprometerse con todas sus capacidades para poder realizar un trabajo exitoso.

Uno de los grandes aportes de Taiichi Onho es este reconocimiento: para que la productividad se mantenga es necesario atender a las necesidades subjetivas del trabajador. A partir de este principio todas las grandes empresas empezaron a desarrollar políticas de personal destinadas a fomentar el compromiso subjetivo del trabajador con su medio de producción y con el proyecto de la empresa en general.

Los trabajadores, que para el taylorismo eran meras piezas de una máquina, y para el fordismo eran incluso la parte defectuosa, son ahora, para el post fordismo, nuevamente seres humanos. Desde luego... por razones estrictamente mercantiles. El compromiso, la iniciativa, el entusiasmo, la valoración de sus saberes y competencias, empiezan a ser importantes... y lucrativas. Incluso su personalidad, que ahora los genios de la administración de personal han “descubierto” como inseparable de los aspectos anteriores. Celebrar cumpleaños, nombrar al empleado destacado del mes, tener mascotas o compartir ritos institucionales, se convierten en actividades comunes en ambientes laborales “democratizados”, interactivos, en que se reconoce y fomenta la creatividad de cada uno. Y también, como reverso de ignominia, se vigila la lealtad, la actitud positiva, se castiga el aislamiento, se fomenta lo bueno y lo opresivo del espíritu de grupo.

Esto es lo que se ha llegado a conocer como “espíritu Toyota”, y es el modo de operar hoy no sólo en las empresas de alta tecnología sino también en la política (los candidatos simpáticos con pocas ideas y muchas sonrisas),

en la educación (el imperio de los orientadores, psicopedagogos y psicólogos sobre los profesores), en la administración demagógica y asistencialista de la marginalidad (siempre que los recursos destinados no pongan en peligro los equilibrios macroeconómicos)¹⁰⁷.

Un sistema de dominación flexible, que no necesita homogeneizar para dominar. Que produce diversidad, que la fomenta y es capaz de administrarla. Que promueve la tolerancia y la administra. Un sistema de dominio interactivo, en que los dominados son reconocidos como seres humanos y se los involucra en los mecanismos de su propia dominación. Un sistema que sólo necesita reprimir en el extremo y como ejemplificación. En que la represión no es la tónica dominante en la vida cotidiana “normal” de los integrados, sino más bien un espíritu liberal y liberalizador. Un sistema que es capaz de tolerar agudos gestos de diferencia (étnica, de género, sexual) y hacerlas funcionales a la vida administrada.

e. Un espacio nuevo para la danza

Como se podrá sospechar fácilmente, estas son las cosas crueles y terribles que suelo explicar en mis cursos sobre marxismo ¿Por qué explicarlas en un libro sobre danza? Por cierto son circunstancias que afectan a todo el mundo y también, en general, a los que se dedican a este arte. Como ciudadanos, como explotados, son cuestiones que deben importarles y ante las cuales deberían tener conocimientos y manifestar opciones. No es esta conexión política, en calidad de ciudadanos en general, sin embargo, lo que aquí me importa. Mi interés tiene que ver con la danza misma, con su sustancia como arte y como práctica social. He escogido hacer este largo preámbulo económico y sociológico para poder referirme a una tesis central, que en realidad es el origen de mi interés por el arte de la danza.

Ahora, con la exposición precedente, la tesis resulta simple de formular: en la medida en que la administración de la subjetividad es crucial de manera inmediata para realizar la productividad altamente tecnológica, la danza se ha convertido en un recurso esencial de las nuevas formas de dominación.

Todo sistema de dominación requiere de algún modo del disciplinamiento de la subjetividad. Y en cada uno de esos modos el imprimir la dominación en la

107 Es importante notar, también, cómo este nuevo tipo de “espíritu de grupo” se da hoy con frecuencia en las comunidades de coreógrafos e intérpretes en el gremio de la danza. Se trata de un rasgo cultural general, que atraviesa todas las esferas de la vida, no sólo la vida pública o el trabajo.

corporalidad, en las pautas de movimiento y acción, es esencial y es, incluso, lo más esencial, es el centro mismo del modo de operar del disciplinamiento. No es esta tesis general, en algún sentido obvia, sin embargo, la que quiero exponer, sino una mucho más específica.

Lo que sostengo es que, a diferencia de todos los sistemas de dominación anteriores, que requerían de la represión y la fuerza (disciplinamiento en el sentido de coerción), el actual es capaz de dominar administrando el agrado. Permitiéndolo, administrando su obtención, concediéndolo de manera real en espacios y tiempos acotados.

Se puede ver de esta manera: en la medida en que han cambiado los patrones del cansancio (del cansancio muscular al cansancio neurofisiológico y psicológico) han tenido que cambiar también los modos del descanso, es decir, de la restauración de la fuerza de trabajo. Para que podamos tolerar las tensiones del trabajo, y de la vida cotidiana, para que podamos obtener la productividad que el sistema requiere, necesitamos “descansar subjetivamente”, no sólo de manera muscular y objetiva. Para eso necesitamos espacios de expresión de nuestra subjetividad, espacios a la vez de desahogo y contención, espacios en que podamos ejercer nuestra humanidad, negada por las condiciones generales prevalecientes.

Los integrados a la producción y el consumo, de acuerdo a sus niveles de consumo y complejidad cultural, requieren imperiosamente del Aikido, el Tai Chi, el Kung Fu o simplemente del Gym Jazz, el footing o el gimnasio. Nadar, andar en bicicleta, pasar extenuantes “vacaciones” en la playa, sufrir muscularmente subiéndose cerros o haciendo pesas. La mayoría de estas formas son simplemente enajenantes. Se trata del descanso que se logra “olvidándose un rato de todo” o “yéndose a alguna parte por unos días”. En ellas hay más evitación que cultivo positivo de alguna cualidad humana. Esta función de parche, de cura provisoria para el mal que prevalece, la puede cumplir también el bailar de manera compulsiva. La discoteque, la salsoteca, con su ruido y su ambiente general de “olvido” de las frustraciones diarias.

Esta enajenación simple, sin embargo, sólo es útil para desahogar sufrimientos simples o cansancios que son aún relativamente mecánicos. Mi opinión es que no logran alcanzar la sutileza necesaria para hacer algo de manera positiva: fomentar la subjetividad armónica que se requiere para los trabajos más sofisticados y a la vez más estresantes. En esos casos el yoga, la meditación

pueden ser una alternativa... o la danza moderna. Desde luego la danza moderna como terapia (la eutonía, el método Feldenkrais, el Pilates), pero también la danza misma, su ejercicio como arte.

El ideal expresivo de la danza moderna es hoy todo un modelo de la corporalidad y la subjetividad adecuadas para el trabajo altamente tecnológico. Tal como el estilo académico y sus rigideces musculares resultan, históricamente consideradas, una estetización del esfuerzo y el feísmo industrial taylorista, la danza de estilo moderno puede verse hoy como la estetización de la flexibilidad y la complejidad objetiva y subjetiva de la producción en red. La combinación armónica de expresión y control, de disciplina y subjetividad, de flexibilidad y destreza fina. La grácil apariencia de un “sin esfuerzo” que se consigue por un delicado desarrollo subjetivo, más que por el mero control muscular y el ocultamiento de la respiración y la transpiración. Un cuerpo ágil y subjetivo, eso es lo que se requiere en las oficinas de las corporaciones, eso es lo que invoca torpemente el repetido: “se requiere buena presencia”.

Desde luego, si consideramos lo que he expuesto sobre el estilo moderno en la primera parte de este libro, esta nueva situación implica un radical vuelco en su significado histórico. Mi opinión es que ese vuelco, y la enajenación que genera, es un verdadero modelo para muchos otros que la política de la izquierda anticapitalista no logra asimilar. Muchas acciones que en el marco de la cultura fordista tenían un sentido plenamente anti sistémico resultan hoy en día perfectamente funcionales a la nueva dominación.

Las diferencias que he formulado entre expresionismo y expresivismo, y entre el momento vanguardista y el momento academizado del estilo moderno, pueden servirnos ahora para precisar de manera histórica y estilística la tesis formulada. Hay condiciones prácticas y estéticas que permiten que la danza de estilo moderno pueda cumplir esta función de operar como modelo de los nuevos modos de disciplinamiento. La más importante es el control subjetivo.

Quizás la característica más notoria del expresionismo en danza sea la (aparente) tendencia al desborde emotivo. En una sociedad que ejercía una fuerte represión sobre la expresión pública de las emociones esto apareció tan llamativo como la liberación correlativa de los gestos y el desnudo. Autoras como Mary Wigman y la Isadora Duncan posterior a la Primera Guerra Mundial propusieron explícitamente que ésta era una de las dimensiones de la nueva libertad que ofrecía el ejercicio de este nuevo arte. Incluso desde el mismo gremio

de la danza, sin embargo, este desborde aparente fue considerado excesivo. Kurt Jooss es particularmente duro al respecto: fingido, sobreactuado, incluso poco profesional. El arte de Mary Wigman (a la que nunca alude directamente) tendría los defectos del individualismo y el psicologismo propio de los aficionados.

La danza expresiva, en cambio, trabajaría la expresión de las emociones sin descontrol ni improvisación. El disciplinamiento estricto del cuerpo en una modalidad más amplia y flexible que la de la técnica académica (la técnica Leeder) deberá ir acompañado paralelamente de un disciplinamiento de la subjetividad misma, en que la apropiación de la profundidad psicológica de un personaje deberá distinguirse en todo momento del psiquismo particular del intérprete. El precio de no respetar esta diferencia implica para Jooss, significativamente falto de lenguaje en este punto, “falta de profesionalismo”. Expresión que repetirá a propósito de cualquier desviación de la disciplina. El equilibrio es sutil. Se cuenta con la capacidad emotiva y las emociones del intérprete para dar complejidad y riqueza a la representación en una obra, pero no en tanto esas emociones son las suyas, de manera particular, sino en la medida en que es virtualmente capaz de expresarlas. El espacio escénico nunca llega a ser el de la vida misma y la representación nunca deja de ser tal. Se cuenta con las virtudes de la complejidad y verosimilitud interpretativa, pero se niega la virtud simple y prosaica de la autenticidad y la verdad. El arte es el arte, la vida es la vida.

Y éste es justamente el sutil equilibrio que requiere el trabajo altamente tecnológico. Se necesita la complejidad emotiva de los trabajadores, su compromiso, creatividad, lealtad pero, desde luego, no sus desbordes. El compromiso con el espíritu corporativo de una empresa, el orgullo de pertenecer a ella, la disposición anímica para sacarla adelante, deben estar enraizadas en la capacidad emotiva del trabajador, pero no deben coincidir con ella. La empresa “es como” su casa, pero de hecho no lo es. Y, sobre todo, “es como si la empresa fuese suya” pero... ¡por cierto!, de hecho no lo es. El trabajo es el trabajo. La vida es la vida.

Los expertos en desarrollo organizacional se encuentran a menudo con el desencanto y la frustración de los trabajadores que se toman demasiado en serio la emotividad del espíritu corporativo en que se los involucra. Los seres humanos, precarios y frágiles al fin, se forjan fácilmente esperanzas de reconocimiento auténtico, sobre todo cuando se les empieza a reconocer por su nombre y se les dice que trabajan en el marco de “una gran familia”. Ante ese desborde posible los expertos deberán recurrir a un sutil manejo de las expectativas y los

compromisos. A una presión selectiva de premios y situaciones de castigo. Se premiará la lealtad, la disposición, la eficiencia, el buen ánimo, se castigará el berrinche, la crítica sostenida, e incluso la ironía, la soledad y la melancolía. En general se fomentará la levedad, anímica y física, y se castigará la intensidad y la pesantez. Este tipo de organización sigue siendo en el fondo la de una máquina (una máquina para hacer dinero), pero se trata de un mecanismo que ha sido enriquecido con los valores de la organicidad, la subjetividad y el agrado.

Por supuesto los seres humanos son más complejos aún que este mundo artificioso de reconocimientos “productivos y felices”. La tristeza auténtica, la melancolía infinita, la desesperanza en la soledad radical, la ira incontenible o la pasión desbordada, forman parte de su ser tan habitualmente como su capacidad de establecer consensos o de mantener un ánimo productivo. El ambiente laboral tecnológico requiere por esto de una fuerte selección para privilegiar unos estados anímicos y desalentar radicalmente otros. Deberá privilegiar un predominio de los sentimientos (suaves, tratables racionalmente) y desalentar la tendencia a expresar emociones (más intensas, menos controlables). Deberá seleccionar sentimientos “positivos”, productivos, congregadores, y deberá desalentar los “negativos”, disruptivos, paralizantes. Alentará el flujo, la continuidad, la agilidad. Castigará la torpeza, la compulsión y el descontrol.

El mundo del trabajo se convierte así en una escena permanente, en que se trata de actuar con la máxima verosimilitud un rol complejo, que no es ajeno a nuestras cualidades como seres humanos, o al menos a una fuerte selección de ellas. Una escena en que no se trata de reprimir o coartar, ni de impedir la crítica o la reflexión. No puede haber creatividad sin crítica, ni puede haber un espíritu compartido en un ambiente de represión. De lo que se trata es más bien del triunfo sostenido de lo positivo sobre lo negativo, de la productividad sobre la parálisis, del orden sobre la anarquía. De una positividad, desde luego, que está definida de manera estricta por el éxito de los negocios.

Para que esta hegemonía de lo positivo se mantenga no es necesario eliminar el drama pero debe ser visible un final feliz. No es necesario impedir la crítica, pero estrictamente seguida por la proposición de soluciones. No es necesario prohibir la tristeza o el duelo, pero obligatoriamente deben estar ligados a un horizonte de esperanza.

Por supuesto, abocados diariamente a un mundo opresivo y estresante, este espacio de buena positividad y comprensivas sonrisas nos parece el cielo.

Cuanto hay de enajenante en él, sin embargo, empieza a ser notorio cuando constatamos que su mantención depende estrictamente de que el mercado esté en expansión y de que obedezcamos la disciplina impuesta. A penas hay crisis económica, o a penas somos expulsados por delitos de humanidad varia, nos encontramos de golpe con la cruda y despiadada lógica mercantil que lo sostiene. Pero, más aún, en cuanto nos ponemos a pensar en la riqueza de las emociones radicales nos podemos dar cuenta de que se trata de un mundo en que lo bello ha sido reducido al imperio de lo bonito, lo justo a la medida de lo conveniente, lo verdadero a la exigencia de lo productivo, el placer a la debilidad miserable del agrado. Un mundo sin héroes ni gritos, sin soledad ni nostalgia, sin pasiones ni memoria, sin misterios ni angustias, sin risas desbordantes o amores imposibles, sin valentías audaces ni esperanzas inmedibles, no es realmente un mundo auténticamente humano.

Pero el simulacro de la positividad puede ser mantenido indefinidamente si se lo apoya permanentemente en un modelo de corporalidad. El cuerpo ágil, dispuesto a lo positivo, es el cuerpo leve, flexible, a la vez relajado y dispuesto a la tensión, a la vez descansado y dispuesto al esfuerzo. Un cuerpo que ha sido entrenado en destrezas y habilidades finas, que es capaz de mantener rutinas complejas. Una corporalidad que ha desarrollado su capacidad para la percepción fina, para discernir entre milésimas de espacio, tiempo o materia. Un cuerpo cuya aptitud física está conectada de manera fluida con una subjetividad igualmente dispuesta a la levedad positiva. No sé si se podría ser más explícito: ésta es justamente la corporalidad adecuada para el modernismo expresivista.

No caben aquí desde luego, los gordos, los torpes, los espásticos, los ciegos, los cojos, los demasiado delgados, los demasiado altos, los que tengan baja sensibilidad perceptual o malos funcionamientos orgánicos. Pero no se trata en absoluto de excluirlos. En el mundo de las sonrisas represivas nada está prohibido de manera definitiva. Se trata más bien de que todo este universo de alteración y anomalía debe ser atraído hacia el modelo corporal adecuado a través de la terapia. De la terapia física y subjetiva. Los gordos deben adelgazar, los torpes deben entrenar nuevas destrezas, los ciegos deben ejercitar sus otros sentidos, los cojos deben ser hábiles con el resto del cuerpo. En el marco de la terapia y el entrenamiento “descubrirán” muy pronto que sus actitudes y disposiciones negativas estaban relacionadas con sus discapacidades físicas.

Sin embargo, en un contexto que promueve el alivio de la angustia

a través del consumo, y que mantiene a la vez múltiples fuentes de angustia que lo reproducen, todos, absolutamente todos, requerirán insistentemente de estos recursos terapéuticos. El modelo corporal adecuado es curiosamente difícil de mantener. Todo el mundo deberá vigilar periódicamente el colesterol, los recurrentes dolores musculares, las múltiples tendinitis, la desagradable tendencia a engordar o a dormir mal, las discopatías, los colon indignados, los mareos y los exámenes de orina alterados. Así la obsesión por las dietas, los gimnasios, las terapias corporales, las hierbas medicinales o la homeopatía, inundan las vidas de los mismos sectores sociales que supuestamente viven los espíritus corporativos comprensivos e integradores en sus ámbitos laborales.

Hacer danza moderna, verla, disfrutarla como espectador o intérprete resulta así a la vez el modo más sofisticado y el modelo más completo de los ideales de todo un mundo corporal y subjetivo. No se trata de cualquier mundo: es el del capitalismo altamente tecnológico. No se trata de cualquier danza: es el modernismo expresivista, en sus diversos grados de academización.

3. Danza y Subjetividad Contemporánea

a. Sujeto Clásico y Sujeto Operativo

La subjetividad moderna, con sus ideales de autonomía y su complejidad psíquica, es un espacio eminentemente histórico. Se desarrolló en los burgos y las villas, en las ciudades y luego en las metrópolis, desde los siglos XII y XIII, en Europa. Durante trescientos o cuatrocientos años fue un lugar social minoritario, en un mundo todavía compuesto esencialmente de señores de la tierra y campesinos, pero fue un modelo hegemónico para la cultura, la vida social y el desarrollo de la modernidad. Sólo desde mediados del siglo XIX la encontramos de manera masiva en el auge de las capas medias urbanas. A fines del siglo XX, ya en decadencia, es la forma común en que se es sujeto para casi todos los seres humanos.

La verdadera fábrica de esta manera de ser sujeto es la familia nuclear, monogámica, patriarcal y machista. Las sociedades humanas han tenido formas familiares nucleares (pocas) o monogámicas (pocas) o patriarcales (casi todas) o machistas (todas). Sólo en la modernidad, sin embargo, se dan todas estas características juntas, de manera empírica, y aún como modelo que rige el imaginario social allí donde no se da completamente su realidad empírica. La conjunción de estas características produce un ambiente en que, en rigor, sólo el

padre, adulto, proveedor, hombre, ciudadano, es realmente un sujeto. La mujer cumple una función derivada, como madre y esposa, los hijos varones se educan para padres, las hijas para futuras madres. Ni las nanas ni los abuelos forman parte de este círculo estrecho que define la privacidad. La familia es el espacio de lo privado frente al espacio público de la escuela, el trabajo o la ciudadanía. En este espacio privado impera sin contrapeso la autoridad del padre.

La opresión tradicional que el padre clásico ejerce sobre la familia significó un auténtico drama en primer lugar para los hijos varones. Su formación estaba marcada por un permanente conflicto entre la obediencia y sometimiento a la autoridad del padre y su destino de ser autónomos y, a su turno, también padres autoritarios y opresivos. En ninguna otra sociedad humana este drama fue tan intenso y circunscrito al pequeño mundo de la familia nuclear y la individualidad en desarrollo. En las culturas agrícolas casi no existió, o existió sólo en pequeños sectores, en las clases dominantes. En ellas la formación subjetiva estaba determinada directamente por la autoridad social (el mago, el brujo, el sacerdote) y el resultado era la configuración de mentalidades en las que la autonomía personal no tenía ningún valor significativo.

En la modernidad, en cambio, tanto la autonomía personal como la juventud, como etapa existencial y subjetiva, resultan de esta lucha con la autoridad paterna. Por primera vez en la historia humana llegaron a haber a la vez, y por las mismas razones, auténticos jóvenes y auténticos individuos¹⁰⁸. La juventud y la individualidad están estrechamente conectadas por el carácter intensamente dramático de su formación. El niño (varón) se desarrolla en medio de una fuerte ambivalencia de amor y odio hacia un padre al que a la vez quiere, envidia, respeta y teme. Sigmund Freud (1856-1939) tiene el enorme mérito de haber descrito los modos en que esta intensa ambivalencia genera la complejidad psíquica que sostiene al ciudadano moderno.

Se trata de un aparato psíquico configurado por instancias fuertemente contradictorias. El deseo indeterminado, la aspiración indeterminada a la felicidad, que lo constituye, y a la vez la represión, la ley social introyectada que lo retiene. La tendencia a la descarga desbordada de las iras que ha acumulado contra la ley, a la descarga sin límites de su búsqueda del placer, y a la vez la enorme capacidad

108 En las culturas agrícolas y pre agrícolas la juventud no duraba más que una tarde. Se era niño hasta el ejercicio de un rito de iniciación, al día siguiente ya todo el mundo lo consideraba un adulto. De la misma manera, se pueden mostrar abundantes ejemplos de la ausencia general de un verdadero sentimiento de individuación.

de adaptación y obediencia que la represión exitosa, introyectada como culpa, producen en él.

Estas instancias psíquicas, arraigadas de manera inconsciente, son las que están en lucha en la situación edípica en el niño, en el marco de la socialización primaria presidida por la familia, y las que se reponen en la juventud, en el marco de la socialización secundaria, regulada por la escuela y la convivencia social.

Se trata de un ordenamiento subjetivo en que hay un doble ámbito privado y un doble ámbito público. Por un lado el espacio público amplio, del Estado, la escuela, el mercado, las instituciones. Por otro el espacio público micro social de la interacción entre las familias, en la plaza, el almacén, la calle. Y también, por un lado el espacio privado de la familia y la autoridad paterna: “en mi casa mando yo”. Por otro lado el de la privacidad de la consciencia, el fuero interno del individuo: “aunque me porte bien en mi interior pienso como me de la gana”.

El fuero interno de este individuo, al que se puede llamar “sujeto clásico”, formado en ese mundo de luchas, exigencias y contradicciones, es un interior altamente conflictivo y, en muchos sentidos, violento y contradictorio. El individuo moderno es capaz de fabular odios atroces y amores sublimes, venganzas sangrientas y extraordinarios actos de piedad, la fealdad extrema y la belleza más encantadora. Los trípticos pintados por Hieronimus Bosch, los ángeles y monstruos dibujados por Leonardo de Vinci, son quizás sus primeras y más conmovedoras expresiones. El amor de los franciscanos y el metódico fascismo de los dominicos fueron creados, paralelamente, por la misma clase de personas. La gente que creó los campos nazis de exterminio no era esencialmente distinta de Beethoven, Bach o Goethe. Todo lo mejor y todo lo peor de la asombrosa creatividad moderna tienen su origen en esta complejidad contradictoria.

En la vida cotidiana esta conflictividad está fuertemente regulada por las normas de la razonabilidad pequeño burguesa introyectadas a nivel pre consciente a través de la socialización primaria y secundaria. Somos capaces de fabular un crimen pero, en general, no lo cometemos. Somos capaces de enormes grados de rebeldía pero, en general, sólo la ejercemos en contextos en que está socialmente apoyada y permitida. El sujeto clásico vive constantemente fabulando en su interior, pero suele ser sorprendentemente pacífico y razonable en sus relaciones interpersonales. Se podría decir que el ámbito pre consciente

configura en él un espacio de mediaciones que, vividas de manera “espontánea” (de hecho es el resultado de un largo proceso formativo), le permiten reducir la violencia de lo inconsciente a la tranquilidad sintomática de la conducta cotidiana.

Se puede distinguir una “espontaneidad” ética, la de lo que nos vemos inclinados a hacer (ayudar a un anciano), o nos sentimos impedidos de hacer (apalearlo). Una “espontaneidad” cognoscitiva, la de aquellas cosas que hemos llegado a considerar obvias, más allá de toda discusión razonable, como la existencia objetiva de cosas exteriores a nosotros. Y también una “espontaneidad” estética, que es la que nos permite detenernos ante el atardecer o el arco iris con un sentimiento de placer contenido y asombro, o nos permite admirar sin reservas una flor como bella.

La subjetividad del sujeto clásico, que es el modelo de ser sujeto en la modernidad, tuvo siempre, y aún hoy conserva en gran medida, importantes límites históricos y sociales. El sujeto clásico es ante todo hombre y europeo, machista, proveedor, razonable. Es un hombre adulto, que ha ido a la escuela, que tiene propiedades o un trabajo estable. Es el hombre cuerdo, en plena posesión de sus facultades físicas, pertenece a las capas medias. Las mujeres, los jóvenes, los niños, los campesinos, los pobres, los inmigrantes, los negros o amarillos, los locos y los gays, han tenido que dar una dura y difícil batalla durante los últimos doscientos años para ser reconocidos como sujetos por sí mismos, y para disputar los privilegios y poderes que residen en el modelo dominante de subjetividad. El resultado de esta larga batalla, en el marco de unas contradicciones del capitalismo que no han dado lugar a una sociedad más justa y humana, es la decadencia general del sujeto clásico, y la ausencia también general de unas formas de subjetividad que puedan ejercer las funciones sociales que cumplía. Ese espacio de crisis es el de la emergencia del sujeto operativo.

La familia nuclear, que forma a la subjetividad clásica, entró en crisis desde la segunda mitad del siglo XIX por muchas razones objetivas, más allá de su control y voluntad. La integración de la mujer al mundo del trabajo, motivada por el afán capitalista de pagar salarios menores, y luego por las reivindicaciones feministas, sacó a la mujer del mundo de la servidumbre feudal y la llevó al de la explotación moderna, al trabajo asalariado, que le permitió a su vez disputar la hegemonía del esposo como proveedor y fuente de autoridad. Las largas luchas feministas que la siguieron hasta el día de hoy permitieron no sólo disputar todos los ámbitos de ser y poder del sujeto masculino sino incluso proponer modelos

de subjetividad alternativos cuya identidad se centraba en la diferencia y en la autonomía de lo femenino. Las luchas feministas han sido luego un modelo implícito de las reivindicaciones de jóvenes y gays y del reconocimiento de los derechos de los niños o los discapacitados. Significaron, a lo largo del siglo XX, un modelo alternativo de lucha política frente a las reivindicaciones de los pobres, que junto con las luchas por el reconocimiento de los derechos civiles de las minorías étnicas, disputaron también las obviedades del modelo blanco, masculino y europeo de subjetividad.

Sin embargo, el amplio espectro de libertades y tolerancias ganadas en estas duras batallas no ha podido escapar a las transformaciones de la propia sociedad capitalista bajo la cual surgieron y tienen sentido. No es lo mismo la libertad humana que la liberalidad burguesa. La lucha por la libertad frecuentemente no trajo consigo sino el auge liberal, y la experiencia cotidiana liberal resultó plenamente congruente con los grandes cambios tecnológicos en el capitalismo avanzado. El resultado es que los movimientos liberadores no lograron crear fórmulas de asociación micro social tan eficaces como la familia, y el sistema de dominación pudo prosperar administrando la subjetividad resultante de ese vacío y de la crisis de la institución familiar. El mundo urbano de la globalización se ha llenado de un imaginario familiar permanentemente frustrado y a la vez de sujetos formados sin la opresión de la autoridad paterna.

La autoridad paterna ha sido sustancialmente debilitada no sólo por las luchas contra el autoritarismo patriarcal sino también por la invasión del espacio de la socialización primaria por los medios de comunicación. Los niños empiezan a ser formados desde la televisión desde el primer año de vida por sobre, y más eficazmente, que todo lo que pueda hacer el entorno familiar. Padres institucionales permisivos se sobreponen a los padres autoritarios como modelos y fuentes de desarrollo. El resultado de todo esto es que no sólo los defectos del autoritarismo patriarcal (la opresión, la violencia, los privilegios) son trascendidos sino que también el marco de las virtudes que se hacían posibles a partir de ese origen dramático.

La principal expresión de este proceso es el debilitamiento general del fuero interno, del espacio de la mismidad, conflictiva y contradictoria, que caracterizaba al sujeto clásico. El debilitamiento de la esfera de las mediaciones y “espontaneidades” que hacían posible tanto su rebeldía interna y creatividad como su razonabilidad cotidiana. Y el debilitamiento consiguiente de la

complejidad psíquica misma, que era el soporte de su sentimiento de identidad y su posibilidad de autonomía.

El sujeto que surge bajo estas condiciones carece de un fundamento sólido para su identidad, y debe recurrir compulsivamente a fuentes externas de identificación que le permitan sentirse reconocido como alguien definido. Su capacidad de diálogo interno y fabulación está disminuida lo que le produce una fuerte sensación de angustia ante el silencio o ante el aislamiento. Cuando está solo no está ni siquiera consigo mismo, cuando está en medio del silencio no escucha en su interior otra cosa que la angustia.

En la medida en que la espontaneidad ética está debilitada es propenso al desborde absoluto, al desahogo violento y extremo frente al cual, cuando “vuelve en sí”, se siente sorprendido y no logra reconocerse. El hincha que se trezó a cadenasos con un prójimo en un estadio, la secretaria que se dejó violar brutalmente por su jefe, el joven que les gritó descontroladamente a sus padres, una vez repuestos del exceso repiten una y otra vez “no sé lo que me pasó”, y muchas veces no pueden evitar caer en esas escenas nuevamente. La conducta cotidiana de estas personas resulta ser un permanente cálculo de conveniencias que es arrasado cada cierto tiempo por el simple desahogo o el descontrol. Es posible llamarlo “sujeto operativo” porque sus acciones carecen de un sustento subjetivo sólido, y son más bien operaciones simples entre otras operaciones en contextos congruentes. El mismo joven que parece tan adecuado a los ojos de la madre de su novia podrá golpearla o emborracharse de manera irracional en cuanto esa madre esté fuera de alcance. El mismo niño capaz de ser un aliado y cómplice de sus amigos podrá, sin transición, golpearlos en un acceso de ira, o entrar al colegio armado hasta los dientes y dispararles a mansalva.

La pérdida de la espontaneidad cognitiva, fuertemente promovida por la experiencia de navegar hipertextos y ver video clip, hace que estas personas no razonen ni hablen en el orden que es habitual a la cultura ilustrada, que redacten de manera anárquica, que se comuniquen con monosílabos y neologismos y jergas de moda sorprendentemente lacónicas. La pérdida de la espontaneidad estética hace que no logren distinguir lo bello de lo bonito, ni el placer del agrado, y que se acerquen al placer y la belleza más bien guiados por un mundo de convenciones inmediatas (ampliamente fomentadas por los medios de comunicación) que por una auténtica experiencia del misterio o la conmoción interior que implican.

Jóvenes en blanco y negro, propensos tanto a la obediencia extrema, que

les da identidad, como a la violencia extrema, que les permite responder de algún modo a la falta de identidad. Jóvenes que requieren imperiosamente ser visibles puesto que pueden obtener un sentimiento de identidad por el hecho mismo de ser vistos. Jóvenes que tienden a coincidir con la manera en que son vistos. Cuyo ser se juega en la exterioridad, en la visibilidad.

Y, por cierto, y escribo esto en especial e intencionadamente para los que no han podido evitar angustiarse de manera absoluta con estas reflexiones, personas que ven también la crítica en blanco y negro. Que sienten que la descripción de una situación crítica equivale a una declaración de derrota, al mero anuncio de un callejón sin salida, a una declaración de impotencia. Es necesario por eso advertir (recordar), particularmente en este punto, que no soy ni un derrotista, ni un predicador masoquista de calamidades. Aunque a los angustiados les parezca curioso, soy un optimista histórico, alguien que cree que la libertad humana es posible, alguien que cree que una sociedad sin clases sociales ni enajenación es posible. Y alguien, en particular, que cree que la danza puede ser un poderoso instrumento de liberación. Pero no en su forma imperante.

b. “Exponerse” y Desnudarse en Danza

La danza contemporánea, como práctica social y como arte, es un campo extraordinariamente representativo de los dramas del sujeto operativo. Hay dos mitos recurrentes, estrechamente relacionados entre sí, que son una buena muestra. Uno es el que sostiene que atreverse a subir a un escenario es exponerse de algún modo personal o íntimo, otro es el que una forma particularmente dura de esta exposición sería el desnudo total.

La idea de que en la ejecución de la danza uno se “expone”, con la connotación de que eso implica un riesgo, al acercarse al límite personal de los miedos y debilidades incorporadas para ponerlos en evidencia ante otros, implica (supone) que hay un cierto “interior”, en principio no visible, cuya precariedad saldría a la luz en el ejercicio de la exposición, y supone que somos ese interior, y que personalmente estamos en riesgo (de ser ridiculizados, heridos o maltratados) si aflora en un entorno que es ajeno y potencialmente hostil.

“Exponerse” tiene en este caso la connotación de un riesgo existencial que podría enriquecernos si lo sobrepasamos (darnos fuerza, conocernos mejor, pararnos mejor frente al mundo) o hacernos pasar un severo mal rato

ante la incomprensión, la falta de reconocimiento, la hostilidad del ridículo o la indiferencia.

El supuesto crucial, sin embargo, es que ese “interior” precario y conflictivo existe, y está densamente poblado de incertidumbres y contradicciones que tienen origen tanto en las relaciones sociales ante las cuales se ha visto obligado a mantenerse oculto, como en el propio interior de los deseos e inclinaciones no completamente conocidos ni controlados.

Dado ese interior denso, la ejecución, que ha sido precedida por un trabajo objetivo y subjetivo con el propio cuerpo, “abre una puerta” para que se muestre (se exponga), se ponga a prueba y se consume el desarrollo de la propia identidad que se ha venido produciendo en el trabajo previo.

El proceso de desarrollo de la identidad en este caso va claramente desde dentro hacia afuera, desde la afirmación del propio ser hacia su posición en una red de relaciones sociales respecto de la cual habrá ganado autonomía y firmeza.

Las relaciones sociales imperantes, sin embargo, pueden haber impedido el desarrollo de esa interioridad misma. No en el sentido de que la hayan llenado de incertidumbres y conflictos sino en el sentido más literal de que toda la esfera de la interioridad, sea cual sea su contenido, haya sido debilitada y diluida.

En este caso no tendríamos una identidad reprimida luchando por emerger y posicionarse en el mundo sino, justamente al revés, una falta de identidad luchando por llegar a definirse como una identidad cualquiera, no ésta, que presenta toda clase de problemas internos, o la otra, que choca con las convenciones sociales establecidas, sino cualquiera, literalmente cualquiera, en torno a la cual ordenar un modo de ser.

Si es así, la construcción de identidad va desde fuera hacia adentro. La búsqueda no es qué expresar sino, más bien, qué adoptar. La angustia no proviene del conflicto interior sino más bien del vacío interior. El problema no es el ser reprimido por esto o por lo otro sino, directamente, el no ser reconocido como alguien definido y valorable.

Pero entonces la “exposición” no muestra algo previamente oculto sino algo que ha sido adoptado buscando el reconocimiento del otro. La identidad se desarrolla en la medida en que se es señalado en un lugar y en un rol. Y hay una combinatoria enorme de fragmentos de lugar y de rol que se pueden adoptar hasta ser señalado en un lugar que llamamos “propio” no porque surja de un uno mismo previo y denso sino porque es la particular combinación en que nos hemos

puesto (o en que hemos sido puestos), aquella de la que podemos obtener el mínimo reconocimiento que nos confirma como personas.

En estas condiciones el “riesgo” que conlleva la exposición es de un orden completamente distinto. No hay un “uno mismo” en riesgo, sino un ensayo más o menos exitoso (fui hippie, fui yuppie, fui budista, fui empresario, ahora soy padre de familia y quiero lo mejor para mis hijos).

Para el que ensaya siempre se puede migrar de una combinatoria de rasgos propios a otra; para la diversidad existencial de las subjetividades intensas en cambio es muy difícil migrar de su “uno mismo interior y propio” a otro. Eso sería, para ellos, simplemente dejar de ser.

Por otro lado, el riesgo asociado a la exposición personal en danza, o en cualquier otro contexto en que nos sometemos al escrutinio público, cambia dramáticamente según qué es lo que, propiamente, estamos poniendo en riesgo.

Aún bajo el supuesto de un interior muy denso y sobre poblado de conflictos y contradicciones no es lo mismo poner en riesgo ese interior como lugar meramente individual que como lugar social. Toda posición subjetiva individual está asociada a una red de relaciones sociales en que tiene sentido y coherencia. Cuando esa red es fuerte al ponernos en riesgo personalmente arriesgamos todo un lugar social. Si es débil sólo arriesgamos lo propio y secundariamente el resto.

El riesgo que asume un guerrillero o un homosexual que sale del clóset es muy distinto al de un corredor de fórmula uno o un escalador de alta montaña. Cuando un carrerista se mata, salvo en su entorno inmediato, no hay un lugar social cuestionado, otros se matarán, antes o después, sin que las carreras lleguen a ser problematizadas. Cuando se mata a un guerrillero, o se apalea a un homosexual, hay toda una red de significados y personas que resulta conmovida.

Tiene pleno sentido hablar en estos casos de una banalización del riesgo, que va a la par con su individualización. Un acróbata de circo puede poner en peligro su vida sin que nada suyo y propio esté en peligro, nada interno, ni el lugar social de los acróbatas de circo. Es un riesgo exterior, y su exterioridad está entre las convenciones del oficio: nadie que lo mire diría que está tratando de matarse ni, menos aún, sospecharía que padece de serios problemas existenciales.

Si ponemos estas diferencias en conexión con el posible significado de “exponerse” en escena en el marco de una interioridad debilitada, lo que encontramos es otra variante de riesgo banal. Una variante en que se adopta el lugar del que “se arriesga”, con el resultado de ser señalado como tal, con el rendimiento de ser valorado como alguien que ha superado de una u otra forma

dificultades interiores, o límites puestos por el entorno social.

Esta valoración, sin embargo, incurre en el mal entendido de que hay un “alguien” que está haciendo esto o lo otro, y que se ha puesto en una situación riesgosa, “alguien valiente”, cuando en realidad lo que ocurre es que ese individuo ha llegado a ser un alguien sólo en la medida en que ha sido señalado como valiente.

Nada, en particular “nadie”, ha estado en peligro. Por supuesto, sí ha peligrado el éxito de la operación, el éxito o el fracaso de un acto, no de un ser. Y se podrá sobrevivir perfectamente al fracaso, al menos a los primeros, y siempre que no sean muy intensos, afirmándose en la “exposición”, reiterando la puesta en escena, variándola hasta ajustar con el éxito.

El que se expone en escena sin una identidad previa, densa, conflictiva, interior, se somete a un riesgo banal. Ni su propio ser, ni su lugar social, están en peligro. Se trata más bien de un ensayo, de una transición, de algo individual y acotado a la escena misma. Se puede hacer alta montaña, fórmula uno, cuerda floja o salir a escena. En cualquier caso no ocurrirá nada que tenga densidad existencial o política, salvo el drama del falso riesgo de la escena como un todo.

Un caso de la idea general de “exponerse” en escena es el uso, recurrente en las coreografías actuales, del desnudo. Parece haber en esto un desafío, de algún modo terminante, a una sociedad represiva, que quiere ocultar la belleza del cuerpo. Parece a la vez una demostración de valentía, de compromiso existencial, por parte de aquellos que se atreven a esa trasgresión. Tanto el diagnóstico sociológico como la pretensión de valentía son, en este caso, sorprendentes.

Es sorprendente que se crea que la sociedad actual reprime, en cualquier medida, la exposición corporal o las connotaciones sexuales que se le asocian. Lo que vivimos es más bien un bombardeo de desnudos de todo tipo, en los contextos más cotidianos y banales, y con funciones completamente compatibles con la dominación social. Desde el uso omnipresente y violento del desnudo en la publicidad, hasta el desnudo privado en la cultura de las playas, apenas velado por zungas y tangas, pasando por el desnudo funcional ante el médico o el ginecólogo, ante la enfermera o el pediatra, estamos justamente en las antípodas de los horrores victorianos.

Es importante considerar, sin embargo, el grosero doble estándar moral de estos diversos desnudos. Hay espacios acotados de permisividad, hay rutinas disciplinadas de convivencia liberal. Hay una retórica general levemente

moralista, y sobre todo un sentimiento personal muy extendido de no sobrepasar la moral victoriana, aún en los contextos más descarados, si no se sobre pasan ciertos límites estrictos. Un oficinista no pasará su zunga por las calles camino al trabajo, una niña de buena familia y perfectamente católica podrá aparecer en la revista de modas de una gran tienda prácticamente sin ninguna ropa, y probablemente habrá asistido a las sesiones fotográficas acompañada de su mamá, un padre no podrá dormir desnudo con sus hijos sin caer bajo la sospecha de pedofilia.

Quizás es esta doble moral, esta hipocresía generalizada, la que se quiere atacar llevando el desnudo a escena. Una mínima estadística al respecto puede mostrar fácilmente, sin embargo, que no es ese el caso. El desnudo parcial o total aparece en los contextos más diversos, ante las temáticas más variadas, en ausencia de toda referencia al problema que representaría a nivel social.

Lo que sí abunda, en cambio, es la idea de que el intérprete se ha arriesgado, ha resultado expuesto al desnudarse completamente, y la idea conexas de que una manera de mostrar el develamiento subjetivo es encarnarlo en un desnudamiento corporal. Las consideraciones que antes he hecho sobre el “exponerse” en escena me permiten concentrarme ahora en esas ideas, y en la experiencia eventual que implicarían para el intérprete.

Exactamente al revés de lo que se suele creer, hoy en día quien expone el cuerpo no se expone en nada. Sacarse la ropa es una forma de esconderse. La visibilidad oculta mejor que el ocultamiento.

Los jóvenes ocultan en la desnudez de la misma manera en que los viejos ocultan cuidándose en el vestir. Pero mientras en los viejos el vestir puede significar un estilo, puede revelar un gusto, una cierta manera de ser en la cultura, la desnudez de los jóvenes es simplemente un vaciamiento, una falsa naturalización, una reducción al rasero común de la mera superficie administrada.

La situación escénica agrega una disociación más al ocultar en la desnudez. La curiosa frecuencia con que los actores y bailarines que aparentemente corren riesgos en el escenario son, en cambio, tímidos y reservados en su vida particular, es una muestra de que en la escena contemporánea no se arriesga nada. Un tímido sólo sube a escena porque sabe que lo que muestra no es él mismo, en su intimidad.

Hoy en día las vidas privadas llenas de vergüenzas y pacaterías católicas no son en absoluto contradictorias con vidas en escena que rebosan de liberalidad

y aparente desenfado. En los más jóvenes incluso es abundante la torpeza de vivir permanentemente en escena. Empiezan a superar la idiotez meramente infantil cuando tienen la sinceridad de reconocer su timidez profunda, no la corporal por supuesto, que hoy no cuesta nada confesar y superar, sino la que proviene de la angustia de vivir, de la incertidumbre, de la finitud.

Pero si han elegido ser bailarines o actores ya es demasiado tarde. No pueden bajarse de la escena, y tienen simplemente que asumir el desdoblamiento. Son algo en el espectáculo, y saben que son algo distinto en su mismidad.

A veces este doblez se vive como una incomodidad no reconocida. Una situación en que hay muchas cosas que molestan sin que se sepa muy bien por qué. En particular el ser considerado o abordado de manera frívola (“así como parezco en el escenario”). Una incomodidad incluso con la misma profesión que se ha elegido (“no sé si lo que más me gusta es hacer esto”).

Yo creo que esa molestia proviene de una frustración: darse cuenta de que en la escena (y fuera de ella) no somos reconocidos como realmente somos. Darse cuenta, de manera aún confusa, de que el elemento de la exterioridad, en que hemos querido expresarnos, no nos permite mostrar lo que queríamos, y el darse cuenta de que en realidad nunca nos atreveríamos a mostrar lo que realmente nos importa.

A veces esta frustración se convierte en una especie de cinismo marcado de agresividad: “sé que lo que muestro no soy yo mismo, pero eso es todo lo que pienso darles”.

En el contexto de estas frustraciones el cuerpo queda vaciado de subjetividad propia. O se limita a representar, o se convierte en un artefacto relativamente mecánico, que vale por su forma porque no tiene contenidos, o porque no se atreve a expresarlos.

La desnudez en el escenario pone en evidencia este arropamiento del alma, pero a la vez lo perpetúa. El espectador, que también sufre esta disociación, cae en la ilusión de que hay algo de valentía en esa desnudez de la que él mismo no se cree capaz. No se da cuenta de que la timidez profunda que tiene delante es del mismo tipo que la suya (y, en rigor, no tendría porqué ser distinta). El efecto dramático de esta ilusión es un doble engaño: el espectador es engañado por el bailarín (no alcanza a verlo realmente), el bailarín es engañado por el espectador (no es a él mismo al que aplauden realmente).

En un país católico la desnudez en escena es una mortificación idiota

para las trabas que impone la pacatería profunda. Idiota porque ni la supera ni la alivia. Mortificación porque, tal como en la hipocresía típicamente católica, uno se auto impone algo que puede ser un sacrificio con tal de no abordar el problema real directamente. Preferiríamos estar desnudos en un escenario antes que hacer visible lo que realmente nos importa.

Cada profesión tiene sus maneras propias y específicas de mentir. El formalismo de los abogados, los silencios de los psicólogos, las promesas de los políticos, la claridad de los teóricos. Quizás el desnudo es la forma específica en el arte de la danza.

Michel Foucault, después de muchos libros, dice: “se escribe para no ser conocido”. La exposición en público puede ser un recurso, algo desesperado, para ser invisible. Este es también, por supuesto, el problema de los profesores.

El reverso de todo esto sería preguntarnos de manera profunda y honrada qué cosas nos dan vergüenza, e indagar el origen social de esas vergüenzas. El reverso sería darse cuenta de que la vergüenza es un modo de dominación, un modo en que el disciplinamiento, en que nuestro apego al orden, es mantenido.

Notar que ya la desnudez no es, no tiene porqué ser, el signo visible de nuestras vergüenzas. Que podemos seguir teniéndolas igual aunque nos “atrevamos” a lo que la cultura homogeneizadora suponía como motivo ejemplar.

Lo que hay que notar es que el mecanismo de la vergüenza, es decir, la inhibición ante esto o aquello, la sensación de profunda incomodidad ante el hacer, o incluso ver, esto o lo otro, la poderosa impresión de que hay cosas que no nos gustan hasta el grado de ruborizarnos (la “vergüenza ajena”) permanece igual, aunque uno de sus significantes principales haya cambiado.

La liberalidad no ha sido realmente liberadora. Mantenemos la discriminación, el desprecio, el silencio cómplice, ante lo que consideramos “mal gusto”, “rasca”, “fome”, “charcha”, sin indagar los mecanismos sociales que nos llevan a hacernos cargo de estos patrones de gusto.

La liberalidad alcanza para no decir explícitamente “gordo”, “feo”, “viejo”, “cojo”, “negro”. Pero nos comportamos en consecuencia. La hipocresía católica nos ayuda: “no es que no sea legítimo, lo que pasa es que a mí no me gusta”.

Siempre se ha dicho que el desnudo es democrático. La ropa era un sistema de indicios que hacía visibles las jerarquías aristocráticas. Vestirse igual, o aparecer desnudo sería democrático. Por cierto, en el sentido puramente burgués de democracia. En el sentido groseramente igualitarista, mecánico,

homogeneizador.

Sin embargo, el gusto burgués no puso en juego esta meta igualadora hasta que no subieron lo suficiente los estándares de vida y los niveles nutricionales, es decir, hasta que los cuerpos no se hicieron realmente mostrables, sin las secuelas del raquitismo, la viruela o la tuberculosis. Es decir, recién desde los años veinte del siglo XX.

En los años 50 y 60 el desnudo democratizante llegó a su apogeo. En los años 70 y 80 la forma corporal misma se convirtió en una diferencia aristocrática de nuevo tipo. La sobre alimentación, la fetichización de la juventud, el prestigio de la cultura física, la angustia médica permanente, crearon diferencias corporales en las que determinados prototipos son más prestigiosos que otros.

Para el arte de la danza este fue el principal significante del giro a la derecha que se dio en las artes, y la vida social en general, en las décadas triunfalistas y reaccionarias de los 80 y los 90. Frente a la “danza para todos” y la “danza ejecutada por cualquiera” de la vanguardia post moderna en los 60 (Yvonne Rainer, David Gordon, Trisha Brown) se levantó un nuevo predominio de la destreza corporal, del rigor físico, del despliegue de fuerza y energía que, paralelo a la academización de las técnicas modernas, volvió a alejar al ejecutante del público, y burocratizó al coreógrafo y al crítico en torno a patrones de movimiento curiosamente parecidos a los de la técnica académica: el cuerpo como un instrumento que se debe entrenar intensamente, que debe mostrarse intensamente, la coreografía centrada en las posibilidades corporales.

Con esto el arte de la danza siguió la tendencia hacia la aristocratización del cuerpo, y ayudó a reforzarla. Con esto el gremio de la danza se convirtió en una fuente de prototipos corporales curiosamente funcionales a la creciente hegemonía del mercado. Hubo un boom en el interés por estudiar danza como nunca antes en la historia, hubo una ilusión general de alcanzar, por medio de la danza, algo de lo que los modelos de corporalidad dominante prometían. Y hubo, por cierto, un torrente de desahogo en la corporalidad de lo que en las contradicciones inter subjetivas parecía que no se podía resolver.

Esto es lo que permite que, actualmente, los tímidos que por una u otra razón tienen alguna ventaja respecto del prototipo corporal dominante, tengan a mano el recurso curiosamente fácil de ocultarse en la desnudez. Adquieren con ello una diferencia “aristocrática”, tal como antes se pudo ocultar la pobreza aparentando ropajes caros. Una diferencia que, desde el punto de vista de la

danza, es perfectamente análoga a los ideales, perfectamente reaccionarios, de “elegancia” y “gracia” que se daban y se dan aún en el ballet de tipo académico.

c. La Danza y la lucha por la autonomía

El paso de la subjetividad clásica al sujeto operativo no es ni homogéneo ni completo, ni absoluto, ni inevitable. La subjetividad operativa no es ni total, ni definitiva, ni incurable. Se trata de procesos históricos, los seres humanos en ellos siempre son, en esencia, libres.

En la medida en que la modernidad se ha desarrollado de manera fuertemente desigual, y en la medida en que la subjetividad clásica es en ella la dominante pero no la única, el estado de la subjetividad pública es variado y variable. Por un lado aún hay amplios sectores de la población en proceso de integrarse a la lógica plenamente urbana y trasnacional de las capas medias, que son el sustento social del espacio clásico. Por otro lado el imaginario familiar sigue operando con toda su intensidad incluso en lugares sociales en que los hechos lo han desbordado ampliamente.

Pero, lo que es aún más importante, se puede sostener de manera consistente que los seres humanos pueden ser plenamente autónomos y felices si hay un entorno social que lo permita. La misma lucha por la libertad y la autonomía, o incluso el síntoma de la angustia y el desajuste, muestran que no hay razones para suponer la posibilidad inevitable del vaciamiento subjetivo total e irreversible.

Más que operatividad pura, lo que ciertamente se puede encontrar en experiencias extremas o en conflictos esporádicos, lo que es común en la subjetividad contemporánea es una lucha entre un interior debilitado y una tensión, individual y social, hacia la felicidad, la libertad y la autonomía. No sólo toda la modernidad, en toda su historia, ha estado ofreciendo (y produciendo) este horizonte. Hoy en día tanto el mercado como el espacio del trabajo altamente tecnológico están mostrándonos a cada momento las imágenes de la felicidad que prometen y no son capaces de realizar. Se podría decir incluso que nuestras angustias se potencian ante el constante contraste entre los mundos felices que la publicidad promete y la prosaica realidad del estrés y la sobre explotación a que nos sometemos por alcanzarlos.

En rigor nunca deja de haber un núcleo de identidad e interior en cada individuo. La enorme hazaña de la modernidad que es la construcción dolorosa de

la individualidad es demasiado poderosa como para ser barrida simplemente por las formas y los imperativos de una época del capitalismo. La institución familiar está en crisis pero no ha desaparecido, ni real ni simbólicamente. Sus grados de descomposición, la antigüedad y los modos de su crisis son muy diversos y coexisten en el espacio social.

Esto implica que el proceso de formación de la identidad desde el exterior, por adopción de patrones subjetivos dados que aspiran al reconocimiento podría ser más bien una lucha que un estado social consumado. Un estado de dominio y sometimiento, más que una situación dada y estable de identidades “fragmentarias”, “nómadas”, “performativas” o “fluctuantes”, como se suele decir.

En mi opinión se trata de una lucha que, como todas, requiere de una política determinada y que, como todas, puede ser ganada o perdida de acuerdo a la riqueza o la pobreza de esas políticas. Abandonada al azar de las promesas y manipulaciones del mercado, se trata de una batalla condenada a una eterna frustración, en que el interior empobrecido busca lugares en los que arriesgarse, desde los cuales ser, con el resultado de que nunca es reconocido como tal.

Se aparece en escena, no sólo en la escena de la danza, el teatro o la televisión sino, en general, en escena, y nunca obtenemos el reconocimiento para la mismidad que lo reclama sino, a lo sumo, con éxito variable, para las máscaras que adoptamos no para ocultar algo sino para poner algo allí donde no hay casi nada que ocultar. El resultado es un reconocimiento frustrado, un sucesivo e insistente encasillamiento en un rol o en otro que terminamos por no sentir como propio, una interminable serie de enajenación en que somos empujados a roles y aspectos de roles que nos gustan cada vez menos.

Hay varias maneras dramáticamente inútiles de tratar de eludir o sobrellevar esta enajenación. Todas tienen su origen en una serie de errores, en buenos términos políticos: la individualización, la psicologización, la naturalización.

El más directo e inmediato es el desvalorizar los vínculos sociales y concentrarse en el propio ser, al que llegamos a aceptar en su pobreza: desear menos, moverse menos, reducirse. No es difícil mostrar que esta reducción es perfectamente funcional a un mercado capaz de segmentar a los consumidores hasta tratarlos prácticamente uno a uno, un mercado que tiene la capacidad tecnológica para producir y administrar una diversidad de productos tan amplia

que admite muchas combinaciones que podemos considerar como nuestro “estilo propio”.

Los que aceptan por sí mismos esta política han reducido su aspiración a la felicidad hasta hacerla coincidir sólo con el bienestar relativo del consumo. Tratando de desear sólo lo que pueden obtener. A la mayoría, sin embargo, los delata la neurosis, sintomatizada en manías, hipocondrías y obsesiones.

La psicologización es una operación que contiene a la anterior. Cuando resistimos, ya sea conscientemente, protestando, o a través de las formas inconscientes de protesta que son los innumerables síntomas neuróticos, somos psicologizados. Primero se nos convence que el problema es nuestro, individual, no social, y mucho menos político. Luego de que se trata de un problema subjetivo, no objetivo, no la desigualdad o la discriminación, sino la autoestima o la depresión. Luego de que se trata de un problema “psicológico”, es decir, de errores (por supuesto nuestros) en nuestra percepción del entorno o en la administración de nuestros deseos. Si aceptamos el estigma de la psicologización nos condenamos a una eterna deriva de terapia en terapia, psicológica, psicoanalítica, psicosomáticas o físicas. El resultado común es llegar a reducirse uno mismo, bajo alguna retórica más o menos orientalista.

Peor puede resultar, sin embargo, el tratar de resistir solos y por nuestra cuenta los estigmas de la psicologización. Las garras oscuras de la naturalización pueden representar una seria amenaza. Nuestra resistencia, consciente o inconsciente, puede ser interpretada en los términos simplones de la determinación biológica, revestida de sofisticadas retóricas cienticistas: depresión endógena, desequilibrio hormonal, neurotransmisores deficitarios o excesivos. La ferocidad farmacológica, que fomenta y reproduce la dependencia terapéutica, puede tumbar las aspiraciones del más rebelde a fuerza de contaminación química y compulsión psiquiátrica.

Todo esto es evitable si logramos asumir la más elemental de las premisas: no se puede luchar solo ni para cambiar el mundo, ni siquiera para cambiarse a uno mismo.

Se puede expresar esto poniendo en negativo la secuencia anterior: desnaturalizar, historizar lo que parece natural; despsicologizar, politizar lo que parece meramente subjetivo; compartir, hacer frente común frente a lo que parece puramente individual.

Pero estas operaciones inversas suponen y requieren asumir que es

posible formar identidades comunes, capaces de autonomía real y compromiso, sustentadas en cierta complejidad psicológica y una amplia variedad política. Suponen la afirmación de identidades en que el placer no ha sido reducido al mero agrado, y el cuerpo no es experimentado como pura superficie. La afirmación de una voluntad que quiere distinguir lo bello de lo bonito, aspirar a la verdad más allá de la diversidad de la opinión, a una verdad diferenciada que no requiere ser ni única ni totalizante, pero que no se resigna a no ser propiamente verdad. Supone, como se ve, todo ese mundo de universales que tanto el mercado como la crítica intelectualista se empeñan en negar.

Sostengo que estos universales están contenidos en las múltiples promesas que la danza moderna más radical quiso encarnar, y están allí de una manera más profunda que en muchas de las peleas formalmente izquierdistas del siglo XX. El desarrollo de la libertad en un cuerpo subjetivo, la transversalidad de género, clase, etnia o discapacidad en torno a un horizonte común de reencuentro humano. Una política llevada adelante desde un poderoso interior autónomo y reflexivo, que lucha por expresarse. Ese era el horizonte de la danza moderna radical.

No es raro que los bailarines contemporáneos lleguen a un estado de crisis existencial cuando alcanzan una edad mediana, algunos entre los veinticinco y los treinta y cinco años, otros cuando ven surgir los entusiasmos de nuevas generaciones de bailarines jóvenes. Un cierto desencanto ante la vanidad y la ansiedad de protagonismo que abunda en el gremio, que hasta entonces no les había molestado. Una desazón profunda ante la constatación de que son reiteradamente fijados en el rol visible que hasta entonces parecían desear y que ahora, aparentemente sin explicación, los incomoda. Una sensación difusa de que no logran expresar lo que desearían o de que la gente no ve lo que realmente y de manera auténtica expresan. Un deseo insistente de abandonar la escena y refugiarse en la coreografía o la docencia.

Yo creo que lo que en ellos ocurre es la crisis de la política de la visibilidad, de la política subjetiva que procura resolver la incertidumbre del empobrecimiento interior afirmándose en la adopción de patrones de identidad que se sostienen en el ser visible. Una crisis que no debería extrañarnos puesto que ocurre en el momento en que el bailarín ha desarrollado ya una interioridad diferenciada y puede constatar que no coincide con lo que se espera de él.

La evidencia de esta crisis tiene una enorme importancia para la política

contemporánea. Muestra que nunca es posible reducir al sujeto a performatividad. Muestra que hay un fundamento interno para políticas distintas. Muestra que la situación escénica no hace sino ocultar. Que se puede ocultar mucho en lo visible, y que mientras más se expone y se desnuda probablemente sea más intenso lo que se elude y se reviste.

Pero esto mismo es también por supuesto lo que le ocurre a los que “lo saben todo” pero es muy poco lo que saben de sí mismos. La apariencia de saber oculta frecuentemente, y con menos éxito que la danza, la simple ignorancia o la negativa de saber sobre si mismo.

Sin embargo el que aparenta “saberlo todo” puede llegar a saber la raíz precaria de su apariencia. Puede llegar a mirar sus propias incertidumbres ocultas en la fachada de seguridad y saber. Sólo entonces puede tratar de hacer filosofía. No como pretexto o burocratismo académico, sino como una reflexión mínimamente honrada sobre la condición humana.

De la misma manera, sólo cuando el bailarín, que aparentemente se expone en el escenario, asume la diferencia que hay entre lo que muestra y lo que es, cuando ha sufrido esa diferencia y ha llegado a preguntarse por sus vergüenzas reales, las propias, no las que todo el mundo supone, sólo cuando ha llegado a preguntarse por el origen social de esas vergüenzas, puede tratar de ser un artista. No ya como pretexto y estrategia de ocultamiento, sino como una exploración mínimamente honrada del dolor humano.

4. Danza y Política

a. Un nuevo mundo para el arte

El imperio del significante y la performatividad vacía, el auge de la producción altamente tecnológica, la emergencia del sujeto operativo, ha significado un profundo cambio en el lugar y la significación social del arte.

Una sociedad que domina a través de la producción de diversidad, que a pesar de la miseria absoluta de cientos de millones de personas ha logrado elevar los niveles de consumo de una enorme proporción de la población total, una sociedad que ha logrado funcionalizar el agrado, que puede dominar fomentando la ideología de lo bonito, que ha hecho funcional a la explotación el cuerpo flexible y el compromiso subjetivo, ha socavado de manera radical los fundamentos que sostenían la autonomía y la función política del arte moderno.

El arte ha dejado de señalar la posibilidad de un mundo distinto, ajeno a

la fatiga, la soledad y el dolor, y ha trasladado la promesa de un mundo que es otro de manera radical a una perspectiva cotidiana en que las promesas parecen al alcance de la mano por la vía del consumo. La mercantilización directa de la obra de arte es sostenida por un amplio juego de estetización banal de la vida cotidiana. La ropa cómoda, las calles y las tiendas adornadas de múltiples colores, la variedad colorida de los artefactos para el hogar, la omnipresente industria del espectáculo, la propaganda comercial variada, alegre, persuasiva. Todo parece ofrecer, al menos para los integrados al sistema, un mundo agradable en que tiene sentido vivir... y comprar y producir.

La superación de la diferencia aristocrática entre arte y artesanía, que fue en su tiempo una de las banderas progresistas de las vanguardias, se realiza ahora plenamente en un contexto en que se puede producir un continuo de un mismo objeto desde las formas baratas, comunes y masivas, hasta manufacturas cada vez más elaboradas, sofisticadas y estetizadas. Una simple taza, un auto o un cubrecamas, se pueden encontrar tanto en sus formas estandarizadas, que aún así son estéticamente superiores a la monotonía del industrialismo clásico, hasta en forma de auténticas obras de arte, que aún así pueden ser usadas como si fuesen objetos triviales.

Como he argumentado en los capítulos anteriores, esta estetización de la vida cotidiana (de los que consumen) no sólo tiene un valor directo de mercado, a través de los productos que se comercializan de manera masiva, sino que es funcional a la restauración de la fuerza de trabajo en una cultura laboral altamente tecnológica, en que las formas clásicas del cansancio han cambiado sustancialmente. Sin estos pequeños agrados cotidianos que encontramos paso a paso (unas flores plásticas, un cubrecama de colores, un adorno en el chaleco, la playa con palmeras que se logra ver en los avisos comerciales) simplemente no toleraríamos las nuevas formas del estrés y la fatiga debidas a la intensidad tecnológica.

El mundo de la estetización de lo cotidiano encuentra su base adecuada en la ideología corporal hedonista, y ésta a su vez se hace posible por los enormes cambios ocurridos en la corporalidad misma. La enorme extensión de la esperanza de vida, debida a la revolución alimentaria, los revolucionarios avances en la medicina y los estándares de salud pública¹⁰⁹ han creado una sociedad en

109 Considérese al respecto que a principios del siglo XX la esperanza de vida en los países industriales era de unos 50 años, hoy bordea los 80. En los países pobres era de 35 años, hoy bordea los 70. Por primera vez en la historia humana conocemos el valor nutricional de los

que las capacidades corporales pueden ser disfrutadas como en ninguna otra época histórica.

Esto ha producido una doble diferencia que afecta profundamente al arte de la danza. La aristocratización del cuerpo sano, saludable, ágil y vigoroso, en torno a ciertos modelos que tienen valor social y mercantil, frente a la miseria corporal de los marginados, sometidos a la desnutrición absoluta o a las nuevas formas de desnutrición que acarrearán la comida chatarra y la sobrealimentación compulsiva. Y, por otro lado, la corporalidad integrada, funcional, con valor de mercado, frente a las nuevas marginalidades que representan las discapacidades, la vejez, las víctimas de enfermedades inmunológicas como el cáncer o el SIDA.

Hoy, más que nunca, hay una política en los cuerpos mismos. A pesar de que los mensajes y las intenciones sean muy buenas y progresistas se hace política desde el momento mismo en que se pone un modelo corporal en escena. Se hace política aún antes de poner el cuerpo en movimiento. Y esto es un asunto central cuando se piensa hoy el sentido social del arte de la danza y del arte en general.

El privilegio corporal, que la sociedad de consumo usa como índice de estatus, está atravesado por la juvenilización de los modelos de consumo en general. La juventud se ha alargado enormemente no sólo por el aumento en la esperanza de vida sino sobre todo empujada por el desempleo estructural¹¹⁰. Esta extensión de la juventud, acompañada de toda una ideología del ocio, de la “alegría” y la despreocupación, resulta perfectamente funcional y coherente con la aristocratización corporal. La ideología de lo juvenil (energético, ágil, vital) impregna el imaginario coreográfico de toda la sociedad, y opera como forma efectiva de la mentalidad hedonista. Se trata de “gozar la vida sintiéndose permanentemente joven”.

Por cierto esto tiene también otro rendimiento político: la juvenilización de la ciudadanía. Si hay un lugar común, archirepetido, que prácticamente define

alimentos, y el comercio internacional ha hecho posible una dieta variada y equilibrada. El avance tecnológico ha permitido abaratar sustancialmente los productos agrícolas, y la medicina ha logrado curar las enfermedades infecciosas y mantener a raya a las enfermedades virales. En suma: vivimos más y podemos vivir mejor.

110 Los medios altamente tecnológicos producen cada vez más mercancías con menos trabajadores. Mantener enormes masas estudiantiles o de militares o de funcionarios del Estado, abocados a tareas esencialmente improductivas, es una forma de disminuir las tensiones que esta reducción del número de trabajadores implica en el empleo bajo los imperativos del capitalismo.

a la juventud es éste: “los jóvenes no saben lo que quieren”. ¿Quiénes lo saben entonces? Los políticos, los psicólogos, los expertos. El ciudadano es tratado por los administradores del poder como si fuese un joven o un niño. Lo que se le prohíbe o permite, lo que se le informa u oculta, “por su bien”, está determinado por su permanente minoría de edad, la que es adjudicada y fomentada a su vez por esos mismos administradores.

La ideología de la corporalidad hedonista y juvenil ha cambiado de manera sustantiva nuestra percepción de lo bello y, con eso, el fundamento clásico del arte. La belleza es reducida y reinterpretada como agrado, y pierde la dimensión trascendente que la ligaba al placer, al misterio y al reencuentro humano. Se transforma en una promesa que, radicalmente secularizada, se hace banal no sólo por alcanzable sino porque se ha vaciado de la diferencia que la hacía trascendente.

Otra gran bandera progresista de las vanguardias, la de la convergencia entre el arte y la vida resulta así realizada, y a la vez falseada, por la convergencia entre un arte banalizado y una vida hedonista. La vida se hace estética no en el sentido subversivo pregonado por el romanticismo, sino en el sentido trivial de la vida bonita y agradable. La estetización del consumo cotidiano, que liga el “gran arte” y la artesanía, resulta la forma efectiva y eficaz de llevar las relaciones de mercado a todos los ámbitos de la subjetividad.

Cuando se trata del arte como tal por otro lado, de lo que se considera arte de manera disciplinar, profesional, la mercantilización tiene dos caras. La circulación de objetos artísticos como mercancías, y el circuito burocrático que legitima esa circulación y usufructúa de ella. El valor mercantil del objeto de arte es, desde luego, altamente especulativo. No hay en esta clase de objetos propiedades físicas o simbólicas que los hagan indispensables en las redes de producción de bienes. La lógica de su comercialización se rige más bien por las leyes del capital financiero, especulativo, que por las del capital productivo. Debido a esto su proceso de valorización depende fuertemente de la operación simbólica que se haga sobre ellos. El operador por excelencia es el crítico de arte.

El saber del crítico de arte resulta a su vez altamente especulativo. Depende estrechamente de las lógicas de institucionalización del saber y del mercado académico, más que de la reflexión efectiva. Con esto se produce un cambio esencial no sólo en la función de la crítica de arte sino en el arte mismo.

En buenas cuentas un objeto llega a ser considerado como una obra de

arte en virtud de un acto de señalamiento. En la modernidad clásica, por primera vez en la historia humana, se constituyó un público culto, amplio, capaz de ejercer ese señalamiento como acto social. Y, de manera correlativa, se constituyeron una serie de gremios en las diversas disciplinas artísticas que disputaron esos designios y pusieron en juego sus pretensiones de autonomía, como creatividad e innovación. Qué clase de objetos resultaban “artísticos” entonces dependía de un estrecho y muchas veces reñido diálogo social entre ese público y la comunidad de los artistas.

Desde los años cuarenta del siglo XX, sin embargo, este diálogo histórico ha sido fuertemente intervenido por el crítico, que ha dejado de ser mediador, expresión de unos y otros, portavoz que explicita lo que de hecho ocurre, para convertirse en un productor de actos de legitimación.

En un marco de burocratización general, el crítico de arte actual es otro aspecto de la infantilización de la ciudadanía. Usurpa una de sus funciones clásicas y la reemplaza por retóricas cuyo sentido real no está sino en el mercado académico y artístico. Hace una triangulación entre artistas que sólo llegan a serlo en virtud de la profesionalización y de sus dictados, y el comprador de arte, que sólo logra valorar lo que compra a través de sus juicios. Como muchos otros burócratas, se ubica entre los productores directos y los futuros propietarios usufructuando de una parte del valor de mercado en virtud de una experticia conferida y aceptada originalmente por el mercader de arte pero prolongada y sostenida luego por su propia auto legitimación como gremio¹¹¹.

Banalizado, mercantilizado, burocratizado, el ejercicio del arte en la sociedad altamente tecnológica ya no está frente al poder, legitimándolo y fomentando el aura que permite su eficacia, o mostrando la posibilidad de otro mundo más bello y más humano. Hoy circula más bien dentro del aura del poder mismo, como una de sus tantas rutinas, como otro de sus tantos espacios de diferenciación. Al perder esa diferencia su política posible se diluye en la política general, la subversión posible que contenía se diluye en la monotonía reformista del consumo general. Desaparece el arte político como tal, y sólo se conserva en su reemplazo la pequeña política del gremio de los artistas, hegemonizada de manera completa y opresiva por lo que el gremio de los críticos llega a considerar “arte” o “política”.

111 Para un análisis marxista de éste rol burocrático ver Carlos Pérez Soto: Para una crítica del poder burocrático, Ed. ARCIS-LOM, Santiago, 2001.

b. Lo político en el arte

El arte es político por su forma, no por su contenido. En su función política es la forma la que debe valer como contenido. Es perfectamente posible un mensaje progresista en una forma conservadora. Por ejemplo, “democratizar” el ballet académico “llevándolo a las masas”. El efecto total de operaciones como ésta es siempre conservador. En el marco actual, en las condiciones que he descrito, el espectador no se ve confrontado a otro mundo humanamente distinto, sino simplemente a los modelos de la cultura del consumo... y a su propia torpeza y precariedad frente a esos modelos.

De la misma manera, no es el relato o el referente (el tema) el que hace político al arte, sino la congruencia entre ese relato o ese referente y las formas en que se expresa. Es perfectamente posible hablar o expresar las más radicales intensiones en una forma que termine anulándolas como un todo.

Y, por supuesto, no es el que sea “de izquierda” lo que lo hace político al arte. Es perfectamente posible un arte de derecha, y el primer signo de que estamos frente a él es el manido y archirepetido cliché: “ya no tiene sentido hablar de izquierdas o derechas”.

Todo esto significa que los artistas no están en un rol político porque critiquen o avalen de manera explícita y discursiva a la sociedad en que viven. Es decir, no en tanto ejercen la crítica de las maneras convencionales en que la actividad política suele hacerlo. Por cierto como ciudadanos pueden, y quizás deben intervenir la realidad social que los rodea de esta forma. Pero en tanto artistas lo que los hace políticos es la forma de sus obras y el significado que esas formas puedan tener en la sociedad, quieranlo o no, incluso sépanlo o no.

Lo político en el arte es una cuestión de hecho, y sus efectos se hacen sentir sobre los ciudadanos (y desde ellos) en una dimensión que no es la del discurso habitual, centrado en el habla y la consciencia, sino en lo que se puede llamar “experiencia estética”, arraigada en el ámbito pre consciente de lo que he llamado antes “espontaneidad estética”. La posibilidad de un arte crítico, subversivo, reside en la capacidad eventual de las obras de remover ese estrato de la vida psíquica, y suscitar o hacer necesaria en él la experiencia de lo bello. Sostengo que el potencial

subversivo del arte tiene que ver con la profunda relación entre el orden de lo bello y el erotismo que constituye la aspiración a la felicidad en los seres humanos. Para que un arte crítico sea posible es necesaria una política de lo bello.

No creo que lo bello sea una entelequia, ni una forma, que existe por sí misma y como tal, ni creo que sea una experiencia que derive de propiedades naturales en el objeto, o de condiciones naturales en el sujeto¹¹².

Sostengo que la experiencia de lo bello en la modernidad está enraizada en la promesa del placer, y que el placer sólo es sustantivo y real cuando contiene un intercambio de subjetividad, cuando se puede estar plena y mutuamente en el deseo del otro.

La experiencia de lo bello se produce cuando nos encontramos de manera directa o inversa con el horizonte de la reconciliación humana, de un mundo en que la fatiga o el dolor tienen sentido y son reversibles, y no son el puro experimentar vacío de la humanidad no realizada. La experiencia de lo bello es la experiencia sensible de algo que el saber no puede demostrar y que la ética no puede garantizar: que un mundo más humano es plenamente posible.

Es importante observar que este concepto de lo bello no es incompatible con las ideas idealistas o empiristas. Lo bello reside efectivamente en la forma y es susceptible de ser formulado a través de un conjunto de condiciones formales. El asunto es que esas condiciones no son por sí mismas, ni existen fuera de un continuo histórico que las produce y sostiene. De la misma manera, reside como cualidad en el objeto y puede ser formulado como un sentimiento en el sujeto. Pero esas cualidades y sentimientos no tienen un fundamento natural, son plenamente históricas, son producidas y tienen sentido en un determinado contexto histórico.

Bajo estas condiciones las tres ideas acerca de qué es lo que hace que un objeto sea una obra de arte, que he enumerado en la primera parte de este libro, tampoco son incompatibles. Se puede sostener que un objeto es una obra de arte cuando es señalado como tal y sostener a la vez que lo que se señala en él es lo bello. Se puede sostener que el objeto ha resultado expresivo, objetiva y subjetivamente, en la medida en que

112 En términos técnicos esto significa que no comparto las teorías que pueden llamarse respectivamente idealismo y empirismo estético.

se señala en él lo bello desde un sentimiento (estético) y como una cualidad (formal). Se puede afirmar a la vez que este acto de señalamiento, plenamente histórico, proviene de un pueblo que ha expresado en esas cualidades formales, de manera “espontánea” (pre consciente), el horizonte radicalmente utópico de sus condiciones prevalecientes de vida, su promesa, auto afirmada, de que puede construir un mundo mejor.

En esta estética particular el arte no representa contenidos externos a él mismo (aunque, incidentalmente, lo haga en el motivo o el tema) sino que expresa un contenido que le es propio. Lo relevante en la obra no es su tema, ni referente, ni su significado, si se entienden éstos como relaciones externas, sino su forma propia, auto referida, significante, pero entendidos éstos a su vez como una serie de relaciones internas: el significante es a la vez el significado, lo referido en la forma es a la vez forma y contenido.

La sensibilidad estética resulta así la verdadera reserva psíquica de la oposición al orden establecido, a la opresión dominante. El lugar desde el cual puede articularse una voluntad subversiva. Pero, a su vez, esa reserva es posible en virtud de una configuración muy determinada del aparato psíquico, que ha sido históricamente producida. La modernidad, su fábrica micro social de subjetividad que es la familia nuclear, ha creado un aparato psíquico complejo, cuyas mediaciones internas permiten la “espontaneidad estética” y alojan la tensión permanente hacia la subversión.

Pero son justamente estas condiciones históricas psicosociales las que hoy se han degradado. Las que se debilitan en la subjetividad reducida a operatividad. En la raíz lo que ocurre puede ser visto como una reducción del horizonte del placer a la promesa administrada del agrado. Es decir, de la posibilidad del intercambio subjetivo del deseo a su base puramente fisicoquímica y fisiológica. Y éste es a su vez el fundamento de la reducción del orden de lo bello a la pobreza de lo bonito.

Desde luego no hay placer sin agrado. El cuerpo y sus sensaciones plenamente materiales son el lugar propio en que el deseo se actualiza y opera. Puede haber perfectamente, en cambio, agrado sin placer, es decir, sin el intercambio subjetivo que constituye al placer. Un buen ejemplo de esto es la mala masturbación, la que no es mutua. Lo esencial aquí, desde un punto de vista político, es que este agrado sin placer resulta un agrado frustrante, un operar que no logra satisfacer la esencia del operar del deseo.

De manera perfectamente correspondiente se puede sostener que la belleza requiere de lo bonito¹¹³. Y sin embargo se puede pensar perfectamente lo bonito que no es bello, lo bonito represivo, enajenante, en último término frustrante. Aquello que nos remite, por la vía trunca del agrado, a la confirmación del orden existente.

Mientras la cultura capitalista clásica imponía simplemente la represión ante la aspiración indeterminada al placer, dominaba desde el dolor, la cultura altamente tecnológica puede ofrecer el agrado como horizonte alternativo a la represión, y dominar a través de él. Lo bonito, lo conveniente, lo razonable, son los particulares estético, ético y epistemológico del agrado represivo.

La operación subversiva en cada caso no puede ser negar la universalidad de lo bello, lo justo o lo verdadero, sino tratar de realizar el horizonte de placer que el agrado promete y no contiene. Para esto es necesario historizar radicalmente esos universales, concebirlos como internamente diferenciados, concebir en ellos la autonomía y la libertad real de lo particular. Y hay un arte posible y necesario para esta gran batalla.

c. Arte para un mundo nuevo

El arte es subversivo cuando rompe con el continuo represivo de los poderes dominantes desde él mismo, desde lo que tiene de forma bella.

En un sistema que domina a través de la tolerancia y el agrado, que administra la diversidad, no tiene sentido tratar de hacer política contraponiendo lo feo a lo bonito, o la radicalidad de lo local a lo total. El feísmo y el rupturismo de las vanguardias clásicas son hoy plenamente funcionales a un mercado experto en el reciclaje y la administración, en el dominio interactivo y la cooptación.

Sostengo que hoy una política radical sólo puede pasar por exigir justamente lo que el poder global no puede dar: universalidad, reencuentro humano, libertad no administrada, placer efectivo. Y cada una de estas demandas, que se implican unas a otras, está estrechamente ligada a la recuperación del

113 Desde un punto de vista tanto conceptual como empírico es muy relevante consignar en este punto la posibilidad de obtener placer a través del dolor o el desagrado, cuestión que muestra perfectamente la complejidad del placer, su búsqueda del deseo del otro, su necesidad de darse en la intersubjetividad. De manera correspondiente, la complejidad de la experiencia de lo bello comprende perfectamente a las obras “feístas”, o al efecto catártico de la tragedia. Estas complejidades son un golpe al mentón para la mentalidad simplona del mercader que hace una conexión lineal entre lo bello y lo bonito, hasta el extremo de identificarlos. Y son, por lo tanto, una buena parte del campo de batalla.

sentido trascendente de lo bello.

Es necesaria una política de lo bello, una política del placer, de la universalidad, de la intersubjetividad. Una política que rompa con la aristocratización del cuerpo, que actúa como nudo del sistema de los agrados represivos. Que reivindique el carácter específicamente subjetivo del placer en cuerpos no administrados por la funcionalidad saludable y flexible. Que reivindique la autonomía real del ciudadano frente al paternalismo, la hipocresía amable y la falsa comunión que ofrecen los poderes dominantes.

Y esa política, centrada en el potencial subversivo del arte, debe sobrepasar radicalmente la individuación de los sufrimientos humanos, criticar radicalmente su psicologización y, sobre todo, su naturalización.

En la medida en que la conexión entre liberación, placer y corporalidad está en el núcleo de este arte político, el arte de la danza puede y debe estar en el centro.

Una estética crítica mínima para la danza pasa por historizar radicalmente el movimiento (no ya movimientos naturales), el cuerpo (el cuerpo es algo producido subjetiva y objetivamente), y la relación entre coreógrafos, intérpretes y públicos.

No se trata de bailar “para el pueblo” o de educar “desde” la danza. Se trata, al revés, de combatir la reducción de la danza al carácter de adorno de la política, o a la posición de mero recurso pedagógico. Para eso hay que bailar más bien “con ellos”, en ellos, no “frente a ellos”.

Una danza política debe criticar centralmente la cultura corporal imperante, oponerse a ser ejemplo de su reproducción. Para esto debe limitar su burocratismo técnico y su afición gimnástica por la destreza en beneficio de un bailar en común, compartido, en que no haya diferencias entre expertos y legos. Debe poner en escena al torpe, al gordo, al ciego, al marginado corporal de todo tipo. Debe bajar la escena al espacio compartido del público, del ciudadano. Debe ser un espacio crítico ante las obsesiones por la “salud”, la “higiene”, las dietas y la intervención “estética” sobre el cuerpo.

Una danza política debe cuestionar radicalmente la experticia del crítico de arte, su tendencia a la academización, su papel de rector burocrático del gusto. Sus criterios formales de validación deben surgir de la interacción entre la comunidad de los artistas y la comunidad de los públicos, tratando de diluir la

diferencia tajante entre ellas.

Una danza política debe criticar la reducción de la intensidad de las emociones a la administración de los sentimientos y, paralelamente, criticar la reducción de las emociones a cualidades y sobresaltos de los individuos. Las grandes emociones compartidas, el horror ante lo trágico, la exaltación del heroísmo, la conmoción ante lo sublime, la exposición de lo simplemente bello, son viejos temas que hoy resultan necesarios para la política. Para una política que debe revertir el debilitamiento de la “espontaneidad estética” y fomentar un interior complejo, que pueda ser un fundamento para la autonomía.

Más que la plástica, atrapada en la omnipresencia de la visualidad tecnológica, o la literatura, nostálgica permanente de los delirios ilustrados, es la danza el arte que puede ser el centro de un nuevo arte político.

Y más que la filosofía, desde luego, desde la que puedo hilvanar a penas estas telarañas argumentales, sin que logren ser ellas mismas las que formen la danza como tal, la que abra caminos al futuro.

Punta de Tralca, 26 de Marzo de 2006.



Bibliografía

Hasta hace unos veinte años la bibliografía sobre historia de la danza era escasa, y sobre estética de la danza mucho más aún. Ciertos textos clásicos formaron a varias generaciones de coreógrafos y bailarines interesados en los aspectos teóricos de su quehacer, y formaron con ellos una definida imagen de la propia disciplina y de sus posibilidades, que aún impera en la mayoría de los profesionales del gremio. Tanto la extraordinaria creatividad desplegada en los años sesenta, como el gran auge en los últimos veinte años del número de personas que han decidido estudiar danza desde muy diversos intereses, y con muchas formas distintas de aproximación, han cambiado radical y afortunadamente ese panorama. Historiadores del arte, filósofos interesados en la estética o los problemas del lenguaje, terapeutas, antropólogos, y una generación de coreógrafos particularmente sensibles a los problemas teóricos, han contribuido con una enorme avalancha de publicaciones, sobre todo en el mundo anglosajón.

En los textos que siguen, que son los que he usado como base para este texto, he indicado casi siempre entre paréntesis el año de la publicación original. Cada vez que he podido he preferido consignar las versiones en castellano, que son muy pocas y difíciles de conseguir, junto a las versiones en inglés, siempre más accesibles.

1. – Obras de Referencia General

- La obra de referencia más importante, sobre todo en lo concerniente al mundo del ballet académico y moderno, es la enorme *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives*, editada por Selma Jeanne Cohen, (Oxford University Press, 1º ed. 1998, 2º ed. 2004), cuyas 3950 páginas, en seis tomos, fueron encargadas por la Dance Perspectives Foundation. Aunque su perspectiva es algo conservadora, y deja fuera o comenta sólo superficialmente los movimientos de vanguardia, contiene una enorme y documentada cantidad de información, y valiosas y detalladas bibliografías.

- Anatole Chujoy, P.W. Manchester: *The Dance Encyclopedia*, (1949, 1967), Simon & Schuster, New York, 1967

- Debra Craine, Judith Mackrell: *The Oxford Dictionary of Dance*, (2000), Oxford University Press, Oxford, 2000

2.- Compilaciones de textos para pre grado (readers)

La emergencia de los estudios teóricos sobre danza en los años 80 y 90 ha dado lugar a la publicación de compilaciones de textos que ofrecen un panorama de posturas diversas y ámbitos problemáticos a desarrollar, rescatando y reuniendo fuentes clásicas y contemporáneas importantes que, de otra manera, sería muy difícil ver juntas. Estas compilaciones, extraordinariamente útiles como guías de campo, son a veces generales y ya hay algunas en torno a temas específicos. Las siguientes son las más interesantes:

- Alexandra Carter, ed.: *The Routledge Dance Studies Reader* (1998), Routledge, London, 1998
- Marion Kant, ed.: *The Cambridge Companion to Ballet* (2007), Cambridge University Press, Cambridge, 2007
- Roger Copeland, Marshall Cohen, eds.: *What is dance?* (1983), Oxford University Press, 1983
- Alexandra Carter, ed.: *Rethinking Dance History* (2004), Routledge, London, 2004
- Susan Leigh Foster, ed.: *Choreographing History* (1995), Indiana University Press, 1995
- Ann Cooper Albright, David Gere, ed.: *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, (2003) Wesleyan University Press, USA, 2003
- Ann Dils, Ann Cooper Albright, eds.: *Moving history/dancing cultures. A Dance History Reader* (2001), Wesleyan University Press, Middleton, USA, 2001
- Deborah Jowitt: *Time and the dancing image*, University of California Press, Berkeley, 1988

3. - Estética y Filosofía de la Danza

- Francis Sparshott: *A measured pace, towards a philosophical understanding of the arts of dance*, (1995), University of Toronto Press, 1995
- Graham McFee: *Understanding Dance* (1992), Routledge, London, 1994
- Judith B. Alter: *Dance-based dance theory* (1991), Peter Lang Publishing, USA, 1996

(Un eficiente recuento de las posturas en estética de la danza desarrolladas en el siglo XX)

- Susan Leigh Foster: *Reading Dancing, bodies and subjects in contemporary*

American dance (1986), University of California Press, 1992

- Julie Charlotte Van Camp: Philosophical Problems of Dance Criticism (1981), disponible en Internet en www.csulb.edu/~jvancamp/

- Susanne K. Langer: Feeling and form, a theory of art, (1953) Routledge & Kegan, London

- Sussane K. Langer: Los problemas del arte (1957), Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966. S. K. Langer fue la filósofa del arte más influyente en estética de la danza antes de McFee y Sparshott.

4. - Historia de la Danza

Sobre metodología de la investigación en historia de la danza se discute en la compilación:

- Janet Adshead-Lansdale, June Layson, ed.: Dance history, a methodology for study (1983) (2º Ed. revisada, 1994), Routledge, London, 1999

La colección más importante de textos sobre temas específicos de historia de la danza es:

- Society of the Dance History Scholars: Monograph Serie: Studies in Dance History, más de veinte volúmenes, desde 1994.

4.1. - Textos Históricos

He consignado como “textos históricos” a los que, hasta los años 60 del siglo XX, formaron la consciencia profesional tradicional. He distinguido a su vez entre ellos a los manuales y textos más antiguos, desde el siglo XVI, de los textos que, en la primera mitad del siglo XX, formaron a los profesionales de la danza, y cuya influencia es aún hoy ampliamente mayoritaria en el gremio. Desde luego, en esta sección me he limitado a los textos más conocidos y citados.

4.1.1.- Libros y Manuales Históricos

- Antonio Cornazano: The book on the Art of Dancing (1465), Dance Books, Londres, 1981

- Fabritio Caroso: Il Ballerino (1581), en inglés, Princeton Book Co., 1991

- Thoinot Arbeau: Orchesographie (1588), en castellano, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946. En inglés, comentado por Julia Sutton, Dover Publications, New York, 1967

- Fabritio Caroso: Nobilità di Dame (1600), traducida y comentada por Julia Sutton, en inglés, Dover Publications, New York, 1986

- Pierre Rameau: El Maestro de Danza (1725), en castellano, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946. En inglés, la traducción de Cyril W. Beaumont (1931) se puede encontrar en Dance Book, Londres, 2003

- Jean George Noverre: Cartas sobre la danza y sobre los ballets, (1760), en castellano, con una introducción de André Levinson, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946. En inglés, la traducción de Cyril W. Beaumont (1930) se puede encontrar en Dance Book, 1968. En francés, con una valiosa introducción de Maurice Bejart, Éditions Ramsay, Paris, 1978.

- Selma Jean Cohen, Ed.: Dance as a theater art, source readings in dance history from 1581 to the present (2º ed., 1992), valiosa antología de textos históricos brevemente comentados, en inglés, Dance Horizons Book, 1992

4.1.2.- Textos influyentes en el siglo XX

- Curt Sachs: Historia universal de la danza (1933), en castellano, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946. Ampliamente citado, a pesar de estar largamente superado. En realidad ya no hay muchos antropólogos que crean que heredamos la danza de los primates superiores, gracias a la evolución de las especies.

- John Martin: The modern dance (1933), Dance Horizons Book, 1965

- John Martin: Introduction to the dance (1939), Norton & Company, New York, 1939

- John Martin: Historia de la danza, en castellano, Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965. No se indica el texto original desde el que fue traducido.

- Doris Humphrey: El arte de componer una danza (1959), La Habana, 1962, también publicado como: La composición en la danza, UNAM, México, 1981

- Louis Horst: Formas preclásicas de la danza (1953), Eudeba, Buenos Aires, 1966

- Luis Bonilla: La danza en el mito y en la historia (1963), Biblioteca Nueva, Madrid, 1964. Basado ampliamente en Sachs, Langer y Salazar

- Adolfo Salazar: La danza y el ballet (1949), FCE, México, varias ediciones desde 1949. Una de las fuentes más citadas y reeditadas en castellano.

- Serge Lifar: La danza (1938), Ed. Labor, Barcelona, 1973

- Lincoln Kirstein: The book of the dance (1938), Publishing Co., New York, 1942

4.2.- Sobre los períodos históricos principales

4.2.1.- La Danza en la Antigüedad

- Sobre la danza en las primeras sociedades agrícolas se puede ver el hermoso

texto de Yosef Garfinkel: *Dancing at the dawn of agriculture*, University of Texas Press, Austin, 2003. Reproduce una gran cantidad de ilustraciones que contienen escenas de danza de las más diversas culturas.

- Sobre la danza en la Grecia clásica se puede consultar:

- Steven H. Lonsdale: *Dance and ritual play in Greek religion*, The John Hopkins Univ. Press, 1993.

- Lillian B. Lawler: *The dance in ancient Greece*, (1964), Wesleyan Univ. Press, Connecticut, 1964.

- Todavía es útil, a pesar de sus deducciones altamente especulativas, y de que es bastante antiguo, el texto de Maurice Emmanuel: *The Antique Greek Dance* (1916), J.J. Little & Ives Company, Nueva York, 1927

4.2.2.- Sobre los siglos XVII – XIX

- Rebecca Harris-Warrick y Bruce Alana Brown, ed.: *The grotesque dancer on the eighteenth century stage, Gennaro Magri and his world*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, USA, 2005.

- Judith Chazin-Bennahum: *Dance in the shadow of the guillotine*, Suthern Illinois University Press, Illinois, 1988

- Judith Chazin-Bennahum: *The lure of perfections: Fashion and ballet, 1780-1830*, en Routledge, Londres, 2004. Ambos con muchas ilustraciones de la época.

- Lynn Garafola, ed.: *Rethinking the Silph, New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, USA, 1997.

4.2.3.- Historias de la Danza en el siglo XX

- Isabelle Ginot y Marcelle Michel: *La danse au XX^e siècle*, Ed Larousse, Paris, 2002

- Nancy Reynolds y Malcolm McCormick: *No fixed points, Dance in the twentieth century*, Yale University Press, New Haven, 2003

- Jochen Schmidt: *Tanz Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Henschel Verlag, Berlin, 2002

- Martha Bremser: *Fifty Contemporary Choreographers*, Routledge, London, 1999

- J. M. Brown, Naomi Mindlin, Ch. H. Woodford: *The vision of modern dance, in the words of its creators*, Princeton Book, New Jersey, 1998

5. Textos por Estilos

5.1.- Sobre Ballet Académico

5.1.1.- Historias centradas en el Ballet

- Cyril Beaumont: *The complete book of ballets* (1938), Garden City Ed., New York, 1941. Contiene los argumentos y todos los detalles de la primera puesta en escena de 200 (!) ballets, desde *La Fille Mal Gardée* (1789) hasta los ballets soviéticos de los años 30. Como aún faltaban algunos, Mr. Beaumont publicó tres *Supplement to Complete Book of Ballets*, en 1942, 1954 y 1955.
- Susan Au: *Ballet and modern dance* (1988), Thames & Hudson, Londres, 1988.
- Joan Cass: *Dancing through history* (1993), Prentice Hall, New Jersey, 1993.
- Jack Andreson: *Ballet & modern dance* (1992), Dance Horizons Book, 1992.
- Carol Lee: *Ballet in western culture* (2002), Routledge, New York, 2002
- Agnes de Mille: *The book of the dance* (1963), Golden Press, New York, 1963
- Lincoln Kirstein: *Four Centuries of Ballet* (1970), Dover Publications, New York, 1984

5.1.2.- Libros Clásicos sobre Técnica

- Carlo Blasis: *An elementary treatise upon the theory and practice of the art of dancing*, (1820) edición en inglés, Dover Publications, New York, 1968
- Cyril W. Beaumont, Stanislas Idzikowski: *The Cecchetti Method, Theory and Technique*, (1922, 1932), Dover Publications, New York, 2003
- Agrippina Vaganova: *Basic principles of classical ballet* (1946), Dover Publications, New York, 1969. La edición rusa original es de 1934.
- Asaf Messerer: *Classes in Classical Ballet* (1972), Dance Book, Londres, 1976
- Suki Schorer: *Balanchine Technique* (1999), Alfred A. Knopf, New York, 2000
- Nadezhda Bazarova y Varvara Mei: *El abece de la danza clásica*, Editado por Anabella Roldán, Editorial LOM, Santiago, 1998. Manual estándar en las escuelas soviéticas, ampliamente basado en las enseñanzas de Agripina Vaganova.

5.1.3.- Sobre Obras y Autores

- Don McDonagh: *How to enjoy Ballet* (1954), Doubleday, New York, 1978
- Stephanie Jordan, ed.: *Fedor Lopukhov, Writings on ballet and music* (2002), The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2002. Única recopilación de textos de Lopukhov que se puede encontrar en un idioma distinto del ruso.
- Joan Acocella, Lynn Garafola, ed.: *André Levinson on Dance*, Wesleyan University Press, Londres, 1991. Una antología de textos de uno de los máximos defensores del estilo académico.

- Vera Krasovskaya: Vaganova (1989), University Press of Florida, 2005. Biografía de Agrippina Vaganova escrita por una de las historiadoras rusas del Ballet más importantes, con una valiosa introducción de Lynn Garafola.
 - Elizabeth Souritz: Soviet Choreographers in the 1920s (1979), Duke University Press, Durham, 1990. Introducción de Sally Baner
 - Tim Scholl: Sleeping Beauty, a legend in progress, Yale University Press, New Haven, 2004
 - Jennifer Fisher: Nutcracker Nation, Yale University Press, New Haven, 2003
 - Don McDonagh: George Balanchine, Twayne Publishers, Boston, 1983
- 5.1.4.- Polémicas en torno al Ballet
- Christy Adair: Women and Dance, Sylphs and Sirens, N. York University Press, New York, 1992.
 - Sobre los extremos a los que se llega habitualmente en la formación de las bailarinas de ballet, y sus consecuencias para la salud: L. M. Vincent: Pas de Death, Saint Martin's Press, Nueva York, 1994. Este está basado en el texto anterior, del mismo autor, pionero en el tema, y que motivó muchas investigaciones y discusiones sobre las oscuridades de la formación académica: Competing with the Sylph: Dancers and the pursuit of the ideal body form, Andrews & McMell Publishing Co., Kansas, 1979.
 - Suzanne Gordon: Off Balance, the real world of ballet, Pantheon Books, Nueva York, 1983.
 - Josef S. Huwyler: The dancer's body, a medical perspective on dance and dance training, International Medical Publishing, Madison, 1999
 - Felicia McCarren: Dance Pathologies: Performance, poetics, medicine, Stanford University Press, California, 1998

5.2 Sobre el Estilo Moderno

5.2.1.- Historias centradas en el Estilo Moderno

- Claudia Fleischle-Braun: Der Moderne Tanz (2001), Afra Verlag, Stuttgart, 2001.
- Jacques Baril: La danza moderna (1977), Paidós, Buenos Aires, 1987
- Leonetta Bentivoglio: La Danza Moderna, Longanesi & C., Milán, 1977
- Isa Partsch-Bergsohn: Modern Dance in Germany and the United States, Harwood Academic Publishers, Switzerland, 1994
- Lynn Garafola: Diaghilev's Ballets Russes (1989), Da Capo Press, New York,

1998

- Jacqueline Robinson: *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Ed. Bouge, 1990
- Naima Prevest: *Dance for export, cultural diplomacy and the cold war (1998)*, Wesleyan University Press, USA, 2001
- Julia L. Foulkies: *Modern Bodies, dance and american modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*, The University of North Caroline Press, 2002
- Stephanie Jordan: *Striding Out, Aspects of contemporary and New Dance in Britain*, Dance Book, Londres, 1992
- Gay Morris: *A game for dancers, performing modernism in the postwar years*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2006

5.2.2.- Sobre Obras y Autores

- Richard Nelson Current, Marcia Ewing Current: *Loie Fuller, goddess of lighth*, Northwestern University Press, Boston, 1997.
- Jochen Schmidt: *Isadora Duncan*, Javier Vergara Editor, Barcelona, 2001.
- Isadora Duncan, *El Arte de la Danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003. Una selección de sus escritos, editados por José Antonio Sánchez.
- Walter Terry: *Miss Ruth, The "more living life" of Ruth Saint Denis*, Dodd, Mead & Company, Nueva York, 1969.
- Suzanne Shelton: *Divine Dancer, a biography of Ruth Saint Denis*, Doubleday, Garden City, 1981. - Susan A. Manning: *Ecstasy and Demon, feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Sally Banes: *Dancing Woman*, Routledge, Londres, 1998. Sobre el papel fundador de las mujeres en la danza moderna.
- Marian Horosko: *Martha Graham*, University Press of Florida, Florida, 1991
- Agnes de Mille: *Martha (1956)*, Random House, 1991
- Lynn Garafola, ed.: *José Limón, an unfinished memoirs*, Wesleyan University Press, Londres, 1999
- Doris Humphreys: *An artist first, autobiography (1966)*, Dance Horizons Books, New Jersey, 1995. Una autobiografía editada y completada por Selma Jean Cohen.
- Helen Thomas: *Dance, modernity & culture*, Routledge, Londres, 1995. Notables ensayos sobre sociología de la danza modernista en Estados Unidos.

5.2.3.- Sobre Técnicas Modernas

Sobre las técnicas modernas de “release”:

- Mabel E. Todd: *The Thinking Body* (1937), *Dance Horizons Book*, 1968. Es el texto que inspiró a Mary Fulkerson, una de las creadoras del release y a Steve Paxton, creador del contact improvisation.

Sobre análisis Laban:

- Eden Davies: *Beyond Dance, Laban's legacy of movement analysis*, Brechin Books, Londres, 2001

- John Hodgson: *Mastering Movement, the life and work of Rudolf Laban*, Routledge, Londres, 2001

5.3.- Sobre Movimientos y Autores de Vanguardia

5.3.1.- Textos sobre Autores de Vanguardia

- Valerie Preston Dunlop & Susanne Lahusen, eds.: *Schrifttanz, A view of German Dance in the Weimar Republic*, *Dance Books*, London, 1990

- Laurence Louppe: *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Ed. Contradanse, Bruxelles

- Don McDonagh: *The rise and fall of modern dance* (1970), *Outerbridges & Dienstfrey*, Nueva York, 1970

- Roselle Goldberg: *Performance Art* (1988), Ediciones Destino, Barcelona, 1996

- Mario De Michelis: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1983.

- Libby Worth and Helen Poyner: *Anna Halprin*, Routledge, Londres, 2004

- Janice Ross: *Anna Halprin's Urban Rituals*, en *The Drama Review*, Vol. 48, Nº 2, Verano 2004

- Janice Ross: *Anna Halprin, experience as dance*, University of California Press, Berkeley, 2007

- Sid Sachs: *Yvonne Rainer, Radical Juxtapositions 1961-2002*, University of the Arts, USA, 2003

- Varios Autores: *Trisha Brown, Dance and art in dialogue, 1961-2001*, Addison Gallery of American Art, USA, 2001

- Germano Celant: *Merce Cunningham*, Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1999

- Jacqueline Lesschaeve: *Merce Cunningham, the dancer and the dance*, Boyars, New York, 1991

- Deborah Hay: *My body, the buddihst*, Wesleyan University Press, Londres, 2000

- Yvonne Rainer: *Feelings are facts, a life*, MIT Press, Londres, 2006. Autobiografía

- Bill T. Jones y Peggy Gillespie: Last Nighth on Earth, Pantheon Books, New York, 1995

- Yvonne Rainer: A woman who..., The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999

- Claudia Gitelman y Randy Martin: The returns of Alwin Nikolais, Wesleyan University Press, USA, 2007

5.3.2. Sobre la Judson Church

- Sally Banes: Terpsichore in sneakers, post-modern dance (1977, 2º ed. revisada 1987), Wesleyan University Press, USA, 1987

- Sally Banes: Democracy's Body, Judson Dance Theater 1962-1964, Duke University Press, Durham, 1993.

- Sally Banes, ed.: Reinventing Dance in the 1960s, University of Wisconsin Press, Madison, 2003

5.3.3.- Sobre Butoh

- Sobre Tatsumi Hijikata es el Vol. 44, Nº 1 de The Drama Review, Primavera, 2000, publicado por la Universidad de Nueva York. Este volumen incluye entrevistas, artículos sobre su desarrollo histórico, y algunos textos del propio Hijikata. Todos los textos están disponibles en Internet.

- Kazuka Kuniyoshi: Contemporary Dance in Japan, en www.mcachicago.org/MCA/Performance

- Gustavo Collini Sartor: Kazuo Ohno, el último emperador de la danza, Editorial Vinciguerra, Buenos Aires, 1995.

- Sondra Horton Fraleigh: Dancing Darkness, butoh, zen and Japan, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1999.

- Sondra Fraleigh y Tamah Nakamura: Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, Routledge, Londres, 2006

5.3.4.- Sobre Contact Improvisation

- Ann Cooper Albrigh, David Gere, eds.: Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader, Wesleyan University Press, USA, 2003

- Thomas Kaltenbrunner: Contact Improvisation, Meyer and Meyer, Oxford, 2004

- Cynthia J. Novack: Sharing the dance, Contact Improvisation and American Culture, The University of Wisconsin Press, Madison, 1990

- Susan Leigh Foster: Dances that describe themselves, the improvised choreography of Richard Bull, Wesleyan University Press, Connecticut, 2002

6.- Estudios sobre polémicas especiales

6.1.- Danza y Género

- Fiona Buckland: Impossible Dance, Wesleyan University Press, Connecticut, 2002
- Peter Stoneley: A Queer History of the Ballet, Routledge, London, 2007
- Judith Lynne Hanna: Dance, sex and gender, The University of Chicago Press, Chicago, 1988
- Jane C. Desmond, ed.: Dancing Desires, choreographings sexualities on & off the stage, The University of Wisconsin Press, Madison, USA, 2001.
- David Gere: How to make dances in an epidemic, tracking choreography in the age of AIDS, The University of Wisconsin Press, Madison, USA, 2004
- Sharon E. Friedler, Susan B. Glazer, eds.: Dancing Female, lives and issues of women in contemporary dance, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997

6.2.- Danza y el discurso étnico

- Sobre la problemática de la danza étnica se puede consultar el texto de Ananya Chatterjea: Butting Out, Wesleyan University Press, Middletown, 2004, en que compara las políticas implicadas en las coreografías de Jawola Willa Jo Zollar y Chandralekha, coreógrafas negra e hindú que trabajan en Estados Unidos.
- Sobre la danza negra en Estados Unidos, y su papel central en la creación de la danza moderna, se puede ver la interesantísima y novedosa discusión mantenida entre:
 - Susan Manning: Modern Dance Negro Dance, University of Minesota Press, Minesota, 2004
 - John O. Perpener III: African-American Concert Dance, U. of Illinois Press, Chicago, 2001
 - Kariamu Weish Asante, ed.: African Dance, Africa World Press, Eritrea, USA, 1998
 - Thomas F. DeFrantz, ed.: Dancing many drums, The University of Wisconsin Press, Madison, 2002
 - Steve Watson: The Harlem Renaissance, Pantheon Books, New York, 1995
- Sobre el papel político de los Ballets Folklóricos, Anthony Shay: Choreographic Politics, State Folk Dance Companies, representation and power, Wesleyan University Press, Middletown, 2002.

- Anne-Marie Gaston: *Bharata Natyam, from temple to theatre* (1996), Manohar, New Delhi, 1996

6.3.- Antropología y Danza

- Drid Williams en *Ten Lectures on Theories of the Dance*, The Scarecrow Press, Londres, 1991.

- Anya Peterson Royce: *The Anthropology of Dance* (1977), Dance Books, Londres, 2002.

6.4.- Sobre la New Dance en los años 30 en USA

- Mark Franko: *The Work of Dance*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2002.

- Ellen Graff: *Stepping Left*, Duke University Press, Durham, 1997.

- Bernice Rosen, ed.: *The New Dance Group, movement for change*, en *Choreography and Dance*, Vol. 5, Part 4, Harwood Academic Publishers, Switzerland, 2001.

- Lynn Garafola, ed.: *Of, By, and For the People: Dancing on the Left in the 1930s*, en *The Journal of the Society of Dance History Scholars*, Vol. V, Nº 1, Spring 1994.

6.5.- Danza y Discapacidad

- Sobre Candoco, y un tratamiento del problema general, se puede ver en el libro de Adam Benjamin: *Making an Entrance, theory and practice for disabled and non-disabled dancers*, Routledge, Londres, 2002.

- Sobre Dancing Weels en Internet en <http://www.gggreg.com/DW/pages/DWCompany.htm>

- Candoco en <http://www.candoco.co.uk>

- Otras compañías que trabajan con discapacitados en <http://nadc.ucla.edu/links.htm>.

6.6 Danza y Corporalidad

- Ann Cooper Albright: *Choreografing Difference, the body and identity in contemporary dance*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1997.

- Susan Leigh Foster, ed.: *Corporealities. Dancing, knowledge and power* (1996), Routledge, London, 1996

- Daniel Sibony: *Le corps et la danse* (1995), De Seuil, Paris, 1995

- Mark Franko: *Dancing modernism / performing politics* (1995), Indiana University Press

- Sally Banes: *Writing dancing in the age of postmodernism* (1994), Wesleyan

University Press, USA, 1994

6.7 Sobre notación de Danza

- Laurence Louppe, et. al.: *Danses Tracées* (1991), Ed. Dis Voir, Paris, 1991. Sobre la escritura de la danza considerada como arte.

- Ann Hutchinson Guest: *Dance Notation, the process of recording movement on paper* (1984), *Dance Book*, London, 1984. Es, hasta hoy, la historia más autorizada sobre los diversos sistemas de notación coreográfica. Ann Hutchinson es la principal difusora del sistema de notación Laban.

6.8 Sobre Music Hall y Bailes Populares

- Marshall y Jean Stearns: *Jazz Dance, the history of vernacular dance*, Da Capo Press, Nueva York, 1994

- Barbara Ehrenreich: *Dancing in the Streets, a history of collective joy*, Metropolitan Books, Nueva York, 2006

- Belinda Quirey: *May I have the pleasure? the history of popular dancing* (1976), *Dance Book*, London, 1993. Una hermosa historia del baile popular, ahora un clásico.

- Robert Emmet Long: *Broadway, the golden years* (2002), Continuum Pub., London, 2002. Sobre Jerome Robbins y los coreógrafos de Broadway desde 1940 hasta hoy.

- Barbara Stratyner: *Ned Wayburn and the dance routine* (1996), *Studies in dance history* N° 13, 1996. Sobre el vaudeville y el music hall a principios del siglo XX.

6.8 Danza y Performance Studies

Más allá de la enorme producción actual en el campo académico que recibe el nombre genérico de Cultural Studies (originado en Inglaterra a partir de los escritos de Raymond William, pero desarrollado actualmente sobre todo en Estados Unidos), se he constituido un campo de estudios emergente, los Performance Studies, en que el análisis cultural se hace desde una consideración de la corporalidad y su dimensión performativa. En estos estudios los escritos sobre danza han llegado a ser centrales, y esto ha significado un gran impulso para el interés por la teoría de la danza en el mundo académico europeo y norteamericano. Estudios en esta línea se pueden encontrar en:

- Mark Franko, Annette Richards, ed.: *Acting on the past, historical performance across the disciplines*, (2000), Wesleyan University Press, USA, 2000

- Alain Montadon, ed.: *Sociopoétique de la danse* (1998), Anthropos, Paris, 1998

- Richard Schechner, ed.: *Performance Studies*, an introduccion, (2000) Routledge, London, 2002

- Colin Counsell, Laurie Wolf, eds.: *Performance Analysis* (2001), Routledge, London, 2001

Particularmente importantes son los artículos y compilaciones de André Lepecki en:

- André Lepecki, Ed.: *Of the Presence of the Body: Essays on dance and Performance Theory* (2004), Wesleyan University Press, USA, 2004

- André Lepecki: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (2006), Routledge, Londres, 2006

- Sally Banes, André Lepecki, Eds.: *The Senses in Performance (Worlds of Performance)* (2006), Routledge, Londres, 2006

- Andrew Hewitt: *Social Choreography, Ideology as performance in dance and everyday movement*, (2005) Duke University Press, Durham, 2005

7.- Materiales Visuales

Podría parecer obvio que para escribir sobre danza hay que ver danza. Las dificultades que esta simpleza implica, sobre todo para la historia de la danza, son innumerables. Desde luego la danza como tal es una experiencia completamente distinta de su registro a través de algún medio visual (como la escritura, el video, el cine). Esta diferencia, largamente comentada por la estética de la danza, nos aleja de un modo esencial de ser testigos del ejercicio del arte mismo. Cuestión completamente distinta de lo que ocurre, por ejemplo, con la pintura o la poesía.

En el caso de los registros en video o cine hay al menos tres diferencias que son decisivas. El ojo, a diferencia de la cámara, es perfectamente capaz de fijarse en algún detalle particular sin perder el plano general. La visión humana logra captar la tercera dimensión espacial, lo que falta completamente en el video o el cine. El director de cine tiene una amplia posibilidad de editar el material filmado, lo que, por mínima que sea su intervención, nos pone ante el registro "del ojo de otro", frente a lo que no tenemos alternativa.

Agreguemos a esto la posibilidad, en muchos sentidos importante y valiosa, de combinar danza y video en una sola producción artística, la video danza, que es de por sí un arte diferente, con valores estéticos diferentes, y en muchos sentidos más complejos, que los de la danza como tal. Esto hace que sea necesario distinguir entre el registro de danza y el video danza, sin que podamos,

sin embargo, librárnos, ni aún en el primero, de los límites que he mencionado.

Cuando agregamos a todo esto la perspectiva histórica el asunto se hace francamente insuperable. Antes del cine y el video simplemente no hay registro alguno a partir del cual se puedan hacer reconstrucciones medianamente confiables de lo que se bailó. Los sistemas de notación son dramáticamente ineficientes. Lo que pasa por reconstrucción histórica, sobre todo en los detalles de los movimientos mismos, está lleno de supuestos altamente especulativos, como lo declaran abierta y sinceramente todos los que han intentado dichas reconstrucciones con algo de seriedad.

¿Parece un panorama terrible? Aún hay más. Es necesario agregar dos dificultades que son a la vez curiosas y dramáticas. Una es la resistencia de muchos coreógrafos, sobre todo los de sensibilidad modernista, a registrar sus obras en video, preocupados por que en ese registro “se pierda lo esencial”, es decir, sin entender en absoluto el sentido que puede tener hacer un registro. Otra es la dramática carencia en este país de videotecas, no digamos ya especializadas sino simplemente de cualquier tipo.

Para una investigación profunda de materiales audiovisuales relacionados con la danza habría que visitar las grandes colecciones del Archivo de Danza de Colonia y de la Biblioteca Lilly en el East Campus de la Universidad de Duke en Durham, Carolina del Norte, USA, (que está asociada con el American Dance Festival), que son los archivos de danza más importantes del mundo, o las colecciones audiovisuales de las grandes bibliotecas europeas o norteamericanas como la Biblioteca Pública de Nueva York o el Centro George Pompidou en París.

Sin haber tenido semejante privilegio, y bajo las condiciones que he mencionado antes, puedo consignar aquí lo que he visto, recurriendo a lo que está disponible en el comercio on line, o en colecciones privadas de coreógrafos y bailarines a mi alcance.

7.1 Reconstrucciones Históricas

- DanceTime DVD! (3 vol.) y How to Dance Through Time (6 vol.), producidos por Dancetime Publications Video Productions, contienen reconstrucciones, algo artificiosas, de los principales bailes sociales europeos de los últimos quinientos años. Quizás su principal defecto es la presentación de los bailes completamente fuera de sus contextos originales, en un marco escénico abstracto o vacío.

- Como contraste se pueden ver las reconstrucciones de algunos bailes burgueses

en el cine, en que aparecen plenos de contexto y sentido, como una Chacona en *El Rey Pasmado* (1991), de Imanol Uribe, una coreografía de Alberto Lorca, con la asesoría histórica de Anselmo Alonso. O una Moresca, en la versión de *Romeo y Julieta* de Franco Zeffirelli (1968), una coreografía de Alberto Testa, con música de Nino Rota.

- Una extraordinaria presentación de la versión original de la comedia ballet *El Burgués Gentilhombre* (1670), con texto de Molière y música de Jean Baptiste Lully, muy bien documentada, permite ver en directo qué fueron los “ballet à entrée” en el siglo XVII. La dirección es de Vincent Dumeestre, la coreografía es de Cecile Russant, el registro y el documental están dirigidos por Martin Fraudreau, el montaje se hizo en un escenario de la época, el Théâtre Le Trianon, en 2004, se puede encontrar en DVD en Alpha Productions, Paris, Francia.

- Una valiosa reconstrucción del ballet *Medea* (1780) de Jean-George Noverre, hecha por Judith Chazin-Bennahum, acompañada de un documental con mucha información, se puede encontrar en Dance Horizons Video, 2000, 64 min.

- El Ballet de la Ópera de París hizo una reconstrucción de *La Sífide* (1832) siguiendo el original de Filippo Taglioni. Dirigida por Pierre Lacotte, grabada en 2004 por TDK DVD Video, 127 min.

- También el Ballet de la Ópera de Paris ha hecho reconstrucciones de obras de la Compañía de Diaghilev en *Paris Dances Diaghilev* (1990), (*Petrouchka*, *El Espectro de la Rosa*, *La Siesta de un Fauno*, *Noces*). Está en Elektra Nonesuch Dance Collection, NVC Arts, 1990, 115 min.; y en *Picasso and Dance* (1994), donde se pueden encontrar las versiones originales de dos obras cuyas escenografías fueron diseñadas por Pablo Picasso (*Le Train Blue* (1924), de Jean Cocteau y *Le Tricorne* (1919) de Leonidas Massine). Una edición Kultur, NVC Arts, 1994, 100 min.

- Isabelle Fokine (hija de Michel Fokine) y Andris Liepa hicieron la reconstrucción de otras cuatro obras de la Compañía de Diaghilev (*Sherezada*, *Danzas Polovetsianas*, *El Espectro de la Rosa*, *El Pájaro de Fuego*, todas de Fokine), para el Ballet Kirov. La edición, *The Kirov celebrates Nijinsky*, grabada en el Teatro de la Chatelet en Paris, en 2002, está en Kultur. (Ver www.kultur.com)

- Sobre Ruth Saint Denis y Edward Shawn en el Denishawn hay dos documentales, que contienen reconstrucciones de sus obras, y algunos registros originales. *Denishawn, The Birth of Modern Dance* (1988), dirigido por Michelle Mathesius y Janet Rowthorn, en Kultur, 1988, 56 min. Y *Denishawn Dances On!*, dirigido

por Janet Rowthorn y Livia Vanaver, Kultur, 2002, 100 min.

- Versiones, algo almbiradas, de obras de Isadora Duncan se pueden encontrar en Isadora Duncan Technique and Repertory Dance, dirigido y comentado por Andrea Mantell-Siedel, Dance Horizons Video, 1995.

- De Doris Humphrey se pueden encontrar versiones de With my red fires (1936) y New Dance (1935), interpretadas para el American Dance Festival en 1972, en Two Masterpieces of Modern Choreography by Doris Humprheys, Dance Horizons Video, 1978.

7.2 Registros Históricos

Hay valiosos registros históricos de la época modernista, con obras de algunos de los coreógrafos más importantes del siglo, casi siempre bailadas por ellos mismos. Obras clásicas, en sus versiones originales (interpretadas para cine) que es necesario ver como tales, independientemente de las nuevas versiones, que suelen tener un nivel técnico y una concepción escénica diferente.

- El documental Martha Graham The Dancer Revealed, dirigido por Catherine Tatge, contiene una larga entrevista y extractos de obras. Edición Kultur, 1994.

- Martha Graham in Performance, contiene una entrevista (1957) y dos obras, Night Journey (grabada en 1961), Appalachian Spring (grabada en 1958) interpretadas por ella misma. Los registros fueron dirigidos por Nathan Kroll. Edición Kultur.

- José Limón, three modern dance classics, contiene La Pavana del Moro (1949, grabada en 1955), El Traidor (1954, grabada en 1955) y El Emperador Jones (1956, grabada en 1957) interpretadas por él mismo. Video Artists Internacional, 2002

- Escasos veinte minutos de entrevista a Anna Sokolow, grabados en 1980, se pueden encontrar en Anna Sokolow, Choreographer, Dance Horizons Video, 1991.

+ En ediciones Inter Naciones, asociadas al Goethe Institut, se pueden encontrar notables documentales sobre los principales clásicos de la danza alemana:

- Kurt Jooss, 1985, 42 min.

- La mesa verde, ballet de Kart Jooss, dirigido por Thomas Grima, 2000, 37 min.

- Dore Hoyer, cuatro obras, interpretadas por ella misma, grabadas en 1962, 32 min.

- El ballet triádico, tres cuadros de la obra de Oskar Schlemmer, de 1923,

reconstruida y dirigida por Franz Schömbbs, grabado en 1970, 30 min.

- Mary Wigman, mi vida es el baile, documental, 29 min.

- Persona y figura artística: Oskar Schlemmer y el teatro de la Bauhaus, documental de Margarete Hasting, 1968, 30 min.

- Harald Kreutzberg, bailarín y poeta de la danza, documental de Ulrich Tegeder, 1993, 29 min.

- La aguerrida danza escénica de Johann Kresnik, documental de Ulrich Tegeder, 1993, 29 min.

En esta misma colección, que se puede consultar en cualquier Goethe Institut, se pueden encontrar documentales sobre Sussane Linke, Rinhild Hoffmann, y otros autores contemporáneos.

+ La estación de televisión alemana WDR hizo un documental en 2001 a propósito del centenario de Kurt Jooss, dirigido por Anette von Wangenheim: Kurt Jooss, Tanz als Bekenntnis, 2001, 60 min.

+ Breves escenas de gran interés histórico pueden verse en los siguientes documentales:

- Plisetskaya Dances, 1964, Kultur, 70 min.

- Maya Plisetskaya, Diva of Dance, Euroarts Music International GmbH, 2006, 71 min.

- Ballets Russes, un notable documental sobre los bailarines que pasaron por la compañía Ballet Russe de Monte Carlo, del Coronel Vasily De Basil entre 1938 y 1962, bajo la dirección de Léonidas Massine, y que son el principal vehículo a través del que se difundió la forma académica por todo el mundo, dirigido por Daniel Geller y Dyana Goldfine, Revolver Entertainment, 2006, 118 min.

- Balanchine, documental de Merrill Brockway, Kultur, 2004, 156 min.

7.3 Ballet Académico

El ballet es el estilo más representado y accesible en el mercado de video y DVD. Hay muchas versiones de las obras clásicas, lo que permite comparar unas puestas en escena con otras, cuestión que prácticamente nunca es posible en el estilo moderno o en las obras contemporáneas. Incluso es posible comparar con nuevas propuestas, con una estética completamente distinta, de las obras que se consideran el canon del ballet, las obras de Petipá e Ivanov transmitidas hasta hoy a través del academicismo soviético. De estas muchas versiones quizás habría que ver, como mínimo, las siguientes, aunque es probable que los balletómanos

tengan opiniones específicas dispares sobre ellas:

- Giselle, de Adolphe Adam, por el American Ballet Theatre, con Carla Fracci y Erik Bruhn, grabada en 1969, para cine, en video en Philips Classics, 1987, 90 min.

- Giselle, de Adolph Adam, por el Ballet Bolshoi, grabada en 1974, con Natalia Bessmertnova y Mikhail Lavrovsky, en Kultur, 82 min.

Es necesario agregar que en el mercado hay por lo menos otras diez versiones distintas de esta misma obra.

- El lago de los cisnes, de Petipá e Ivanov, por el Ballet Kirov, grabada en 1972, con Galina Mezentseva y Konstantin Zaklinsky, en Kultur, 144 min.

- El lago de los cisnes, de Petipá e Ivanov, en The Bolshoi Ballet Company in the Ultimate Swan Lake, grabada en 1984, dirigida por Yuri Grigorovich, con Natalia Bessmertnova y Alexander Bogatyrev, en Kultur, 126 min.

Es necesario agregar que en el mercado hay por lo menos otras veinte versiones distintas de esta misma obra, incluyendo desde una Barbie of Swan Lake hasta la notable versión de Matthew Bourne, con una interpretación y una puesta en escena completamente contemporánea, en Swan Lake, grabada en 1996 para NVC Arts, 117 min.

+ Una diversidad extremadamente interesante de versiones y montajes es accesible en el caso del ballet Cascanueces de Lev Ivanov.

- El registro más vendido, con un record absoluto sobre cualquier otra obra de danza, corresponde a su vez a la versión que más veces ha sido representada en la historia del ballet: The Nutcracker, en la versión de George Balanchine, que desde 1954 ha sido representada sólo por el New York City Ballet más de 3600 veces. Esta versión, grabada en 1993, siguiendo una adaptación para video de Peter Martins, está en Warner Home Video, 93 min.

- Quizás la versión más “ortodoxa”, es decir, más apegada a la reconstrucción del ballet de Ivanov hecha por Vasily Vainonen en 1934, que es la que se puede considerar “clásica”, es The Nutcracker del Russian State Theater Academy of Ballet, grabada en 1996, en Kultur, 100 min.

- Los balletómanos prefieren ampliamente, en cambio las versiones The Nutcracker del Ballet Kirov, con Larissa Lezhnina y Victor Baranov, dirigidos por Oleg Vinogradov, grabada en 1994, en Phillips Classics Productions, 104 min.; y The Nutcracker del Ballet Bolshoi, con Yekaterina Maksimova y Vladimir Vasilyev, dirigidos por Yuri Grigorovich, grabada en 1978, Kultur, 105 min. Entre las

versiones de Cascanueces las de Vainonen (1934) y ésta, de Grigorovich (1966), son el marco para casi todos los múltiples montajes que se hacen actualmente para esta obra. En el mercado hay por lo menos treinta versiones distintas. Hay que incluir en ellas la infaltable Barbie in Nutcracker (2001), tres Nutcracker on Ice, y la interesante versión de una selección por los estudios Disney en Fantasias (1940).

- Particularmente interesantes son los dos montajes hechos bajo una estética completamente distinta a la clásica por Morris y Bourne. The Hard Nut, es una coreografía de Mark Morris, que usa la música de Tchaikovsky y la línea general de las secciones clásicas, pero se atiene en el libreto más directamente al cuento original de E.T.A. Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey Ratón" (1816) en que se basa el libreto del ballet, doblemente azucarado por Alejandro Dumas ("El Cascanueces en Nüremberg", 1844) y por Lev Ivanov, que adaptó el cuento de Dumas en 1891. The Hard Nut, de Morris, grabado en 1992, está en Elektra Nonesuch Dance Collections, NVC Arts, 87 min. Por otro lado la estética abiertamente kitsch de Nutcracker!, coreografía de Matthew Bourne, grabada en 2003, para Screen Stage, 88 min.

- Comentarios, vivencias y muchos datos sobre esta obra se pueden encontrar en Jennifer Fisher: Nutcracker Nation, Yale University Press, New Haven, 2003

+ Entre las muchas otras obras de ballet, en montajes clásicos o contemporáneos, que están disponibles en el mercado es interesante ver:

- Coppélia, de Arthur Saint-Léon, dirigida y ampliamente interpretada, por Oleg Vinogradov, por el Ballet Kirov, con Irina Shapchits y Mikhail Zavialov, grabada en 1993, Kultur, NVC Arts, 91 min.

- Coppélia, completamente reinterpretada respecto de la versión clásica por Maguy Marin, para el Ballet de la Ópera de Lyon, grabada en 1994, 62 min.

- Coppélia, en su versión "clásica", que no es sino la reconstrucción de Ivanov en 1891 a partir de la coreografía de Saint-Léon, por el Australian Ballet, dirigida por Peggy van Praagh, grabada en 1990, en Kultur, 107 min.

- Las obras de George Balanchine están ampliamente disponibles en sus versiones estándar para video por el New York City Ballet, entre ellas Balanchine (con Tzigane, The four temperaments, una selección de Jewels y Stravinsky Violin Concerto), en video dirigido por Merrill Brokway, grabado en 1977, en Warner Music Vision, 107 min.

- Es particularmente interesante la versión completa de Jewles (1967) de George

Balanchine, por el Ballet de la Ópera de París, con Aurélie Dupont, grabada en 2006, en Opus Arte, 152 min.

- Espartaco (1968), coreografía de Yuri Grigorovich, sobre la música de Aram Khachaturian, con Irek Mukhamedov y Natalia Bessmertnova, grabado en 1990, Ballet Bolshoi, NVC Arts, 127 min.

- Carmen (1965), coreografía de Alberto Alonso, sobre la música de George Bizet, en la interpretación clásica de Maya Plisetskaya, grabada en 1969, Kultur, 75 min.

+ Estas tres últimas obras son una muestra de la plena vigencia del estilo académico entre los creadores actuales, no sólo en las puestas en escena sino en la creación de la coreografía misma. Sin embargo lo que está mucho más extendido es la síntesis del académico con elementos modernistas como puede verse en autores como Mats Ek, Jiri Kylian, o van Manen:

- La Bella Durmiente (1996), en la versión de Mats Ek para el Cullberg Ballet, sobre la música de Tchaikovsky, grabada en 1999, RM Associates, 107 min. Una versión "clásica" es la del Ballet Kirov, con Innokenti Smoktunovski, Antonina Shuranova y Maya Plisetskaya, dirigidos por Oleg Vinogradov, grabada en 1972, Image Entertainment, 129 min.

- Carmen (1994), coreografía de Mats Ek, con Ana Laguna y el Cullberg Ballet, grabada en 1994, RM Associates, 50 min.

- En The Huston Ballet, en RM Associates, grabado en 1990 se pueden ver Ghost Dances (1981), con música de Inti Illiminani, y Journey (1990), coreografías de Christopher Bruce, 98 min.

- An evening with the Alvin Ailey American Dance Theater, con coreografía de Ailey y otros integrantes de la Compañía, grabada en 1986, RM Associates, 61 min.

- Entre varias ediciones de obras de Jirî Kylián es representativo ver Four by Kylián, con el Netherlands Dance Theater, registros entre 1980 y 1984 de Sbadevka (su versión de Noces, de Bronislava Nijinska, 1923), Sinfonietta, Torso y La Cathédrale Engloutie, Kultur, 89 min.

- Concertante, Black Cake, coreografías de Hans van Manen, con el Bavarian State Ballet, grabadas en 1997, RM Associates, 53 min.

7.4 Propuestas Vanguardistas

El acceso a obras grabadas de los autores que han hecho propuestas vanguardistas desde los años 60 hasta hoy es extremadamente irregular. Sólo unos pocos, como Merce Cunningham, Alwin Nikolais, o Mark Morris, se encuentran ampliamente disponibles en el comercio on line. Es difícil en cambio, sobre todo desde la orilla del mundo, poder ver las obras de Maguy Marin, Wim van de Keybus, Trisha Brown o Llyod Newson, por mencionar sólo algunos en una lista que podría ser interminable si se considera la enorme creatividad que se despliega en danza hoy en día prácticamente en todo el mundo.

+ Dos documentales clásicos sobre la vanguardia post moderna y “post post” moderna en Estados Unidos son:

- Beyond the mainstream, documental de Merrill Brockway para Dance in America, grabado en 1979, 60 min.

- Retracing Steps, American dance since postmodernism, documental de Michael Blackwood, escrito y documentado por Sally Banes, grabado en 1988, Michael Blackwood Productions, 89 min.

+ Una colección extraordinariamente interesante dedicada a registros históricos de performances, fotografía y video experimental está aún en proceso de publicación. Se puede encontrar en www.artpix.org:

- Robert Witman, performances from the 1960's, Artpix Notebooks, 2003

- Trisha Brown Early works 1966-1979, Artpix Notebooks, 2005

Próximamente empezará la publicación del gran evento “9 Evenings, Theatre & Engineering”, ocurrido en New York en 1966, en que participaron algunos de los representantes más importantes de la vanguardia norteamericana del momento. El primero aparecerá en febrero de 2007:

- Robert Rauchenberg Open Score, 2007.

Sobre toda esta producción se puede ver www.9evenings.org.

- Un ejemplo de los muchísimos trabajos de performance actual es el documental La Ribot Distinguida, dirigido por Luc Peter, con la presentación de trece obras de María Ribot, grabadas en 2001, Intermezzo Films, 63 min.

+ De Merce Cunningham es representativo ver:

- Points in Space, la obra acompañada de documental de Elliot Caplan, con música de John Cage, grabado en 1986, Kultur, 55 min.

- Cage/Cunningham, documental de Elliot Caplan, grabado en 1995, Kultur, 95 min.

- Merce Cunningham, a lifetime of dance, documental de Charles Atlas, grabado en 2000, American Masters, 90 min. Estos trabajos y muchos otros se pueden comprar en el shop on line www.merce.org. De la misma manera los trabajos de Alwin Nikolais en el shop on line www.dancehorizons.com.

+ De la Compañía DV8, dirigida por Llyod Newson se pueden encontrar:

- Dead Dreams of Monochrome Men (1989), grabada para video bajo la dirección de David Hinton, en RM Associates, 52 min.

- The cost of living (2004), grabación para video dirigida por el mismo Llyod Newson, Digital Classics, 35 min.

+ Otros trabajos de autores actuales relativamente accesibles son:

- Pilobolus Dance Theater, selección de obras y documental, grabado en 1977, Nonesuch, 59 min.

- Dido y Eneas (1989), coreografía de Mark Morris, sobre la ópera barroca de Henry Purcell (1689), grabado para video en 1995, en Image Entertainment, 56 min.

- Amelia, coreografía de Édouard Lock, contiene la obra y un documental dirigido por el mismo Lock, grabada en 2002, con la Compañía La La La Human Steps, en Opus Arte, 138 min.

- Evidentia, obras de video danza convocadas por Sylvie Guillem, algunas con su interpretación. Se puede ver aquí el notable dúo Smoke, coreografía de Mats Ek, un solo ya clásico coreografiado e interpretado por William Forsythe y el solo Blue Yellow, interpretado por Guillem. Grabado en 1995, NVC Arts, 85 min.

- Rosas danst Rosas, un film de Thierry De Mey, una coreografía de Anne Teresa de Keersmaeker, grabado en 1997, Media, 57 min.

7.5 Danza en el Cine

Las múltiples producciones de danza para el cine, y todo el género del Music Hall, que es su origen y fundamento, debería ser motivo de estudio seriamente por los historiadores de la danza, siempre demasiado influidos por la desagraciada diferencia entre arte "como tal" y cultura popular. Hay muchísimas cosas que habría que ver, que merecen toda una bibliografía aparte. Consigno aquí sólo dos obras clásicas y una antología que considero un mínimo indispensable:

- Amor sin Barreras (West Side History), la notable obra de Jerome Robbins, con música de Leonard Bernstein, estrenada en Broadway en 1957, y llevada al cine en 1961 por Robert Wise. MGM Home Entertainment, 151 min.

- Cantando bajo la lluvia (1952), dirigida y bailada por Gene Kelly, 100 min. Sobre Gene Kelly (1912-1996) se puede ver el documental Gene Kelly, Anatomy of a Dancer, de Robert Trachtenberg, en Warner Video, 2002, 85 min.
- Érase una vez Hollywood (That's Entertainment), documental en tres partes que recorre la historia de los musicales producidos por Metro Goldwin Meyer desde sus inicios como compañía en los años 20 hasta la década de los 60. Una colección repleta de excelentes ejemplos de comedia musical y de la gran presencia de la danza en ellas. Son particularmente interesantes las secuencias referidas a Fred Astaire y a Gene Kelly. En Warner Video, grabados en 1974, 1976 y 1994, 135, 126 y 130 min.



