



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.

ISBN: 968-29-8258-8

Descriptores temáticos (palabras clave): arte y sociedad, danza y sociedad, danza y arte, tecnologías corporales, lenguaje corporal, art and society, dance and society, dance and art, corporal technologies, human body language.

Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia

Hilda Islas



**Tecnologías corporales:
danza, cuerpo e historia**

Hilda Islas

Foto de portada: Jorge Izquierdo

Foto de contraportada: Blanca Santos de Reyes

Primera edición, 1995

DR © Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón.
Centro Nacional de las Artes
Av. Río Churubusco esq. Calz. Talpan s/n
México, D.F.

ISBN 968-29-8258-8

Hecho en México

Para Hilda Licona,
Gabino Islas y
el Güero García



Índice

Introducción	9
---------------------	---

CAPÍTULO I

De la idea de vincular el arte en general y la danza en particular con los momentos históricos en los que se producen

Planteamientos generales sobre la relación del arte con sus condiciones históricas de producción	19
--	----

<i>La telaraña conceptual entre el arte y la historia: las categorías mediadoras</i>	23
--	----

<i>Modos de formar, ¿de qué está hecho el interior del arte?</i>	34
--	----

Planteamientos específicos sobre la relación de la danza con sus condiciones históricas de producción	39
---	----

<i>Danza y formatividad</i>	41
-----------------------------	----

<i>Atrapar las operaciones</i>	43
--------------------------------	----

CAPÍTULO II

De la especificidad de la danza: utilidad del enfoque técnico-constructivo para dar cuenta del movimiento humano

<i>¿Qué es la danza? Delimitación de un criterio guía para la investigación</i>	51
<i>El hacer de la danza: virtualidad versus constructividad</i>	56
<i>Bases kinestésico-constructivas de la comunicación por la danza</i>	60
<i>El arte del movimiento. Rudolf von Laban</i>	62

CAPÍTULO III

De los estudios abocados a relacionar las danzas, tradicionales y escénicas, con sus momentos históricos respectivos

<i>Danza y sociedad</i>	77
<i>Estructura, función y "Dance Event": la perspectiva antropológica</i>	79
<i>Amparo Sevilla y las danzas subalternas mexicanas</i>	92
<i>Sociología weberiana y ballet</i>	103
<i>Pierre-Alain Baud: códigos dancísticos y prácticas de distribución</i>	107

CAPÍTULO IV

De los problemas que ocasiona pensar la dimensión sensorial y motriz de la danza según el sistema de las bellas artes

Cuerpo y razón	121
<i>La razón</i>	122
<i>Los sentidos</i>	128
La inversión del dualismo	137
<i>La estética del detalle</i>	141
<i>La lógica de la práctica y la temporalidad del hábito</i>	144

CAPÍTULO V

Del cuerpo considerado como instancia organizadora de la historia: codificación cultural de las técnicas del cuerpo

Cuerpo e historia	153
<i>Técnicas del cuerpo: la elección cultural del movimiento</i>	155
<i>Genealogía de la elección cultural del movimiento</i>	167
Michel Foucault: poder, cuerpo e individuo	168
<i>Cuerpo y poder</i>	170
<i>Codificaciones culturales, cuerpo e individuo</i>	171
<i>Gobernabilidad</i>	191

CAPÍTULO VI

De la integración de los aspectos sociales
y subjetivos de las técnicas dancísticas
mediante el concepto de tecnologías corporales

**La hermenéutica de las técnicas corporales:
el adentro y el afuera** 195

Técnicas cotidianas y técnicas
extracotidianas dancísticas 197

El entrenamiento 208

Tecnologías corporales: una propuesta 232

¿Cómo se mueven? (el análisis del movimiento) 233

¿Por qué se mueven así?
(la genealogía del movimiento) 234

Epílogo 243

Bibliografía básica 247

Introducción

Descripciones

Ni sólida, ni líquida, ni gaseosa; el estado físico de la danza parece ser la fugacidad. Cuántas palabras han intentado alcanzar este acontecer que se evapora sin poder atraparlo en vuelo. La danza apenas se configura en tiempo y espacio cuando ya es un hecho pasado.

Alberto Dallal describe con brillo este acontecer vertiginoso: la danza es como las batallas, como los gritos multitudinarios de independencia.

...acontecimientos efímeros que con la rapidez del rayo pasan a ser otra cosa, "pasan a otra cosa", transitan a ser, cabalmente, imagen, cultura, historia, cada vez que alcanzan sus objetivos, sus fines, sus ciclos vitales.¹

En el campo de la danza, afirma Dallal, es frecuente el hecho de la "cultura sustitutiva". Para entender este concepto basta con un ejemplo: todo mundo habla de *El Quijote*, todo mundo sabe que esta novela es clave en la literatura universal e hispana, todo mundo menciona a Cervantes, pero ¿quién ha leído realmente *El*

Quijote? La obra se ha convertido en sus menciones, hemos sustituido la percepción directa del texto por las interpretaciones de las interpretaciones, sin que el comentarista tenga, la mayoría de las veces, algún contacto directo con lo escrito por Cervantes. La danza es uno de los ámbitos privilegiados de la cultura sustitutiva: las menciones de la danza han sustituido irremediamente a la danza misma. ¿Por qué fueron grandes Pavlova o Nijinski? Porque lo dicen las crónicas de las crónicas, los relatos de los relatos. ¿Por qué lo que más ha perdurado de los ballets clásicos y románticos es su anécdota? Porque hay un texto explicativo, una historia plasmada en lenguaje verbal que sustituye la estructura balletística. Pero ¿qué ha quedado de la dimensión dinámica de la danza? ¿quién ha logrado aprender la narración estructural propiamente dancística? "Muy poco se aprecia —y se asimila y "explota"— la enorme capacidad de abstracción del ejercicio real y directo de la danza."²

De la danza poco puede explotarse porque poco queda de ella después de que ha sucedido. Como objeto de estudio esta disciplina presenta problemas peculiares. Una danza vive como tal una sola vez; la compleja trama de factores que intervienen en su desempeño impide que la misma combinación de elementos, subjetivos y objetivos, materiales e inmateriales, dé por resultado dos productos idénticos: la ejecución de determinada obra dancística, en dos situaciones distintas de representación, producirá dos danzas como acciones realizadas y percibidas. La existencia de la danza "...resulta mínima en el tiempo y en el espacio; es ésta una de sus grandes cualidades: el espectador, el participante, el testigo, el ejecutante, 'vivirán' la experiencia sólo una vez, una ocasión exclusiva, única."³

Una danza no se muestra con facilidad al investigador. Interpretarla, esto es definir su acción concreta, establecer su genealogía, percibir influencias, semejanzas con otras, predecir su trascendencia es labor ardua. Una danza deja apenas algunos vestigios en el recuerdo de sus espectadores y en los esquemas

interpretativos particulares del investigador. Salvo en el caso de poquísimas obras registradas con diversos métodos de notación, no hay manera de recurrir a la pieza escrita, como suele hacerse con el texto dramático, o con la partitura musical.

Críticos, bailarines, coreógrafos y aficionados se han enfrentado muchas veces con los problemas de reconstrucción, investigación, creación y percepción de este fenómeno. La danza, como suceso que vive en la vitalidad efímera del instante, parece condenar a sus actores a olvidar el pasado, a no recordar estructuras, personajes, problemas y, menos aún, la solución de éstos. El carácter etéreo de la danza hace del gremio una comunidad "sin historia", cuyos problemas se repiten de generación en generación, siempre surgiendo como nuevos.

Lo importante ahora es plantear estas cuestiones de algunos bien conocidas, detectar su procedencia, entender su desarrollo y buscar, al menos, algunas respuestas satisfactorias. Podemos preguntar: ¿es posible hacer de la danza un objeto de estudio posible? ¿es deseable hacerlo? ¿dónde está el problema de su aprehensibilidad? ¿en su ser fugaz o un instrumental conceptual incapaz de atrapar el paso del tiempo, obsesionado por fijar realidades? ¿y cómo legitimar socialmente aquello que no es un producto muy asible? A reserva de desarrollar más adelante la idea me atrevo a afirmar que, en este sentido, el problema de la inatrapabilidad de la danza tiene que ver con las formas de interpretación, tanto vivenciales como conceptuales de la cultura occidental moderna. Una gran parte de los problemas de la danza, tanto en términos prácticos como en el terreno de la investigación, tiene que ver con la ubicación que se le da a la dimensión corporal en la estrategia de las sociedades contemporáneas. De tal forma que para plantear teóricamente el carácter fugaz de la actividad dancística hay que pasar por el cuestionamiento profundo de los métodos de conocimiento y de jerarquización de los valores culturales del occidente moderno: en ambos niveles, la supresión del cuerpo es el problema fundamental.

El problema epistemológico de las posibilidades de conocimiento y comprensión de la danza, se agudiza a raíz de los procesos culturales democratizadores de los decenios 60 y 70. Durante estos veinte años asistimos a la ampliación y socialización del mercado de bienes "cultos".

Ya no oímos hablar sólo de abaratar el ingreso a los museos y conciertos, de organizar exposiciones itinerantes y circuitos temporales de espectáculos, por los interiores de cada país; con una visión más profunda de los problemas, se sugiere descentralizar permanentemente los servicios culturales, emplear los medios de comunicación masiva para difundir el arte y usar recursos didácticos y de animación [...] a fin de interesar a nuevos públicos.⁴

Comienzan los procesos de disminución relativa de la elitización cultural y de ampliación al acceso de bienes culturales. Con este aparente ataque a la desigualdad, que principalmente tiene como centro la distribución de la "alta cultura", se abren algunos planteamientos sobre las diversas formas de cultura y se replantean sus modos de producción y consumo.

En este contexto es que el estudio de la danza —desde hace uno o dos decenios, con cierto retraso respecto de otras artes— deviene más complejo en el contexto de una reflexión estética general abocada a descubrir los efectos sociales de las diversas actividades artísticas en el entorno social. De manera que la danza viene acumulando una multiplicidad de problemas que van desde la posibilidad de su reconstrucción hasta la necesidad de explorar cómo influye y se ve influida por la formación social en la que se desarrolla. En efecto, al problema de la vertiginosidad viene a añadirse ahora la necesidad de explicar esta manifestación respecto de su entorno histórico: ¿qué factores (las políticas culturales, las necesidades de la sociedad civil, los movimientos artísticos en general) han producido, en determinado contexto histórico, ciertas corrientes, ciertas obras dancísticas? y, por el contrario, ¿de qué manera ciertas prácticas dancísticas funcionan dentro de una comunidad quizá como factor de socialización, como generadoras

de cierta conciencia de grupo o transformadoras del juego de fuerzas en cierta formación social?

Mientras que en los países desarrollados se lleva a cabo ampliamente una investigación sobre todos los géneros dancísticos para la resolución de sus problemas (educativos, creativos, sociales, políticos, históricos), en los nuestros la práctica dancística enfrenta sus conflictos sin una visión estratégica bien fundada. La necesidad de la investigación de la danza y su vinculación con la práctica de la disciplina dancística no responde a un simple ejercicio intelectual –que resulta paradójico, como lo veremos más adelante, si se trata de pensar una actividad que es más vivencial que objeto de reflexión–, sino a la necesidad de entender la complejidad de los procesos que mueven, trastornan, modifican y a veces inhiben el trabajo de bailarines, coreógrafos y maestros, procesos que exceden la labor de los hacedores de la danza para vincularse quizá con una política gubernamental, ya sea opresora o democrática; con las dificultades de comunicación y captación de públicos o con los problemas pedagógicos que enfrentan los maestros en diferentes comunidades estudiantiles.

El surgimiento y el funcionamiento de la danza, así como sus problemas y necesidades exceden la actividad misma; la posibilidad de percibir sus interacciones con otras instancias de lo social, depende de una efectiva comprensión teórica de las múltiples relaciones de esta actividad dentro de su contexto histórico.

Ficciones

Desde hace un par de decenios, y cada vez más, algunas investigaciones detectan y siguen los hilos que sujetan a las dinámicas danzarias con los individuos, los grupos, las instituciones y las fuerzas sociales que las activan; intentan tejer y destejer esos hilos para verificar, también, cómo la danza se relaciona activamente con los acontecimientos, y cómo, ahora y siempre, desde su lugar

puntual, los cuerpos danzantes elaboran también la urdimbre de su propia historia.

Ahora bien, tejer y destejer, en este caso, requiere de una habilidad minuciosa y de procedimientos conceptuales que nos permitan determinar, sin descomponer la labor, cuál es el recorrido de ida y vuelta de cada hilo, con qué otra hebra de la malla social se anuda, cuál es su secuencia, su desenvolvimiento. Sin embargo, al intentar desentrañar este entramado histórico, ¿cómo podemos pasar, en el estudio de una danza, de la descripción del "paso", de las trayectorias espaciales, de los segmentos corporales involucrados en determinados movimientos, a la interpretación, por ejemplo, de la influencia del orden estatal o de los movimientos culturales generales en ese hecho danzario? ¿Cómo leer en los "pasos", en la danza misma, esa intervención? ¿Cómo captar en los matices tónicos, en las composiciones coreográficas, en las narraciones e historias danzadas, la historia verdadera de los conflictos sociales?

Como un aporte para la solución de este problema, el objetivo de este trabajo es tratar de sistematizar una idea que circula desde hace algún tiempo en el ámbito de la investigación dancística, algo que, planteándose como una necesidad para abordar el estudio de la danza desde muchos puntos de vista (histórico, sociológico, semiótico, antropológico, psicológico, estructural, formal), carece aún de la coherencia para poder aplicarse con cierto rigor: se trata de la idea de que los hilos que conectan conceptualmente a la danza con su historia pasan, ejecutando formas caprichosas, por la "cultura del cuerpo", por las formas de movimiento corporal aceptadas y generalizadas que una comunidad emplea en todas las esferas de la vida social.

En otras palabras, pretendemos confirmar y organizar la noción de que para explicar cómo las condiciones sociales, políticas, culturales y económicas influyen en la danza de cierta época, o para explicar cómo ciertas formas dancísticas pueden incidir en su entorno social, es necesario pasar, conceptualmente hablando,

por las formas generalizadas de uso técnico-corporal y por los códigos de empleo de los espacios y los tiempos que en una sociedad determinada, aun de manera previa a las ideologías, socializan a los individuos y los integran –por la vía del hecho cotidiano, por la vía del cuerpo vivido y empleado– a la normatividad social vigente.

Intentamos demostrar que las técnicas de cuerpo son, desde el punto de vista metodológico, un eslabón intermedio entre lo social y las manifestaciones danzarias. Situemos a la danza, a la manera del materialismo histórico, aunque en términos muy esquemáticos, en el extremo superior de una estructura, y a la base económica en el extremo inferior; luego, ubiquemos a la tecnificación corporal en un punto intermedio entre la danza y la base económico social. La hipótesis sería que, a través de esa instancia mediadora, podremos asir el paso de los hilos que van, bidireccionalmente, de las manifestaciones coreográficas a la organización social.

Podría decirse que, a partir de la consideración de ciertos usos generalizados del cuerpo en cierto grupo social, es posible transitar en dos sentidos: hacia abajo de la estructura, esto es, hacia el estudio de los factores políticos, culturales, económicos, etcétera, que se posan e incrustan en la construcción de determinados usos corporales, y en la codificación concreta del movimiento; y hacia arriba de la estructura, es decir, de los códigos generalizados del uso corporal se puede viajar a los códigos específicos de la construcción dancística.

Dicho así, parece que el problema ha quedado resuelto; sin embargo, la verdadera dificultad reside en demostrar que el tránsito que se propone del extremo inferior al superior y viceversa es posible; que la consideración de las técnicas corporales en una investigación concreta es un procedimiento eficaz para relacionar ciertas manifestaciones danzarias con su formación social, que permite explicar la danza por su entorno social y al entorno social por su danza. Por otra parte, hay que considerar que, en la medida en que las técnicas corporales están insertas en la complejidad de

procesos de producción, distribución y consumo sociales, debemos hablar ya no de una cultura corporal homogénea y estable, asignable a una comunidad, ni de la dispersión de "las técnicas" del cuerpo sino, más bien, de *tecnologías corporales*, formas complejas de composición y recomposición de los usos corporales en función de las necesidades del tejido social.

El proceso de demostración incluye la revisión de literatura diversa que tiene que ver con muchos campos en el terreno de las ciencias humanas: historia, sociología del arte y filosofía, entre otras. Destacan las ideas de autores que conciben el cuerpo como dispositivo fundamental del desarrollo histórico (Nietzsche, Foucault, Bourdieu) y aquellas teorías de la práctica teatral y dancística (Barba, Laban, Hutchinson). Se han unido ideas, se han ficcionado conexiones entre diversos sistemas de pensamiento, con el propósito de capturar el fenómeno que nos ocupa.

La idea que organiza la "invención" de las conexiones es la de restituirle y devolverle al cuerpo su papel activo y reactivo en la historia del hombre. Se trata de no olvidar dos cosas: que los bailarines no son los únicos que se mueven, sino que todos los hombres se mueven y que, en sociedad, antes de hablar, los hombres aprenden a moverse de *cierta* manera. Recordar estas dos cosas nos permitirá esbozar una metodología que hace posible pensar las relaciones entre las diferentes danzas y su entorno histórico social y que, además, pueda ser aplicable, adaptable y modificable en función de subsecuentes estudios sobre danzas y momentos históricos concretos.

Como finalidad última, con este trabajo intentamos hacer patente una omisión y acusar una ausencia: la de la corporeidad como "problema trascendente" del pensamiento occidental. En efecto, la ausencia no es tan reprochable al saber académico tradicional: después de todo, olvidar al cuerpo en la teoría es ocultar los múltiples ejercicios del poder, que lo atraviesan en sus usos reales e históricos. Sin embargo, el olvido sí es reprochable en las corrientes críticas del pensamiento occidental: porque en el

terreno de la investigación dancística, la ausencia de una consideración crítica de la corporalidad ha tenido como efecto (costoso) la carencia prolongada de una metodología de investigación, generadora de tradición y legítima ante el saber institucional y, sobre todo, aportadora de soluciones en la práctica real.

Notas

¹ Alberto Dallal, *La danza en México*, 2 parte, p. 13.

² *Ibidem*, p. 14.

³ *Ibidem*, p. 25.

⁴ Néstor García Canclini, "Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", p. 47.

Capítulo I

De la idea de vincular el arte en general y la danza en particular con los momentos históricos en los que se producen

Planteamientos generales sobre la relación del arte con sus condiciones históricas de producción

Pensar el arte vinculado o no a las condiciones sociales en las que se produce tiene que ver con lo que se ha querido hacer con él y con los discursos que ha generado.

En el siglo XIX empezó a plantearse como problema la relación arte-sociedad. Antes se creía que eran instancias autónomas, sin vínculos considerables que hubiera que desentrañar.

Los discursos sobre la separación y la unidad del arte y la sociedad se producen porque el arte se empezó a separar realmente del resto de las actividades humanas.

Por primera vez en su historia, en los siglos XVI y XVII, Europa ve aparecer, con el surgimiento del sistema capitalista, la idea de que las manifestaciones artísticas son algo "autónomo", distinto del resto de las prácticas sociales. En efecto, el nuevo régimen industrial diferencia las áreas de trabajo, diversifica las activida-

des humanas liberándolas de la tutela eclesiástica y feudal, y haciéndolas laicas. Dice Néstor García Canclini:

Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba inserta en el conjunto de la vida social, en el capitalismo se separa y crea objetos especiales para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares diferenciados.¹

En este momento histórico a lo "artístico" se le atribuye el privilegio de la forma sobre la función. Sin un fin utilitario, los objetos de arte deben su valor a cualidades puramente estéticas, formales; son creados sólo para la contemplación. La actividad artística aparenta poseer un orden independiente y consigue el más alto grado de autonomía con relación a cualquier otra época. Sin embargo: "Esta autonomía —que nunca fue absoluta y cayó en una nueva dependencia: del mercado— generó la ilusión de que el campo estético es indiferente a las presiones sociales."²

Se enaltecen y absolutizan los aspectos subjetivos de la creación artística: el talento y la creatividad del artista parecen proceder de una especie de más allá, de un mundo que, a la manera del mundo de las ideas de Platón, se ubica fuera del mundo concreto de los hombres. El artista nace con ciertas capacidades cuyo origen es innato, ahistórico.

Por lo tanto, toda la historia del problema de las relaciones arte-sociedad ha girado en torno al cuestionamiento de las capacidades innatas del artista y la autonomía de la producción artística. Algunos intentaron demostrar que algo o mucho de lo que contienen las manifestaciones artísticas procede del mundo social, exterior a la subjetividad del artista, de un afuera que da el material para la elaboración de las obras. Después, intentaron descifrar las relaciones mutuas entre el mundo social y la obra artística, desentrañando los mecanismos más sutiles de interacción entre la producción artística propiamente dicha y su exterior social. ¿De dónde procede la subjetividad del artista? ¿Cuál es la ubicación social de los productores y de qué manera marca con su sello a los

productos? ¿Cuál es la ubicación social de los receptores y de qué manera influye en su comprensión o incomprensión de la obra? ¿Cuál es la repercusión que sobre cierta producción artística tiene el desarrollo de otras áreas de la cultura (ciencias, otras artes, tecnología)? ¿Cómo funciona la movilidad del producto en el marco de determinadas relaciones de fuerza entre los grupos sociales? ¿Cuál es el grado de incidencia del Estado y de las instituciones?

Los primeros trazos de este intento de ubicación del arte en el mundo de los hombres datan del siglo XIX. El historicismo y el positivismo europeos cuestionaron la existencia de las ideas innatas, y pusieron atención en el "afuera", en lo humano, social y concreto de las obras de arte, con el propósito de situar socialmente las manifestaciones artísticas. García Canclini considera a Hippolyte Taine como el precursor de una "sociología del arte". Taine fundamenta sus ideas en el empirismo inglés que atribuye a todo pensamiento, a toda representación interna del hombre, un origen empírico; es decir, toda información, todo conocimiento, toda aptitud del sujeto procede en primera instancia de lo que los datos de los sentidos recogen del exterior objetivo. Desde este punto de vista, toda idea artística, toda imagen estética tiene un origen externo: es en última instancia el "espíritu de las costumbres", el "espíritu de la época" el que determina el trabajo del artista. Taine se propone abandonar la idea innatista de que el pensamiento del hombre posee una lógica previa a todo contacto con el mundo exterior. El arte, afirmaron algunos, no surge de la subjetividad pura sino del contacto del hombre con su medio.

Sin embargo, hablar tan ambiguamente de un "espíritu", de un "ambiente" o de un "medio social", deja todavía muchas lagunas en el terreno de los mecanismos concretos de influencia y, por supuesto, deja fuera de consideración los procesos concretos de interacción. Así, no es que el medio social objetivo pase como una "calca" o reproducción exacta a las mentes de hombres, cuyos productos artísticos serían el reflejo fiel de la realidad; tampoco

existe una actividad subjetiva, innata, independiente de cualquier influencia externa, cuyos productos aporten a la realidad una novedad total. Entre el medio social objetivo y la actividad subjetiva, en el terreno de la creación artística hay una trama compleja de conexiones e influencias mutuas. De tal manera que la captación que el sujeto tiene del medio social es multiforme y su procesamiento impredecible; a su vez, no todos los ámbitos del medio social influyen en una obra de arte, ya que pueden existir ciertos factores más determinantes que otros, dependiendo de la formación social. Ahora bien, ¿Cómo detectar esos factores? ¿Cómo demostrar en las obras mismas que esa influencia dejó impronta? ¿Cuáles son las áreas de lo social que más resienten los efectos del arte? ¿Cómo detectar el tipo de asimilación que los productores realizaron a partir de esas determinantes sociales?

En términos generales, según García Canclini, la ambigüedad conceptual ha trascendido hasta la fecha y ha prevalecido en muchos de los estudios sobre arte en relación con su contexto social, incluidos los de Erwin Panofsky y Arnold Hauser. Asimismo un sinnúmero de autores marxistas, en el contexto de la relación dialéctica sujeto-objeto, propia del materialismo histórico, trataron de ubicar el arte respecto de la totalidad social, pero sin lograr altos grados de precisión en la definición de los mecanismos concretos de interacción. En todo caso, son varias las disciplinas preocupadas por el problema: principalmente las historias sociales del arte, que buscan conocer las regularidades, las reiteraciones, las analogías y las semejanzas en el ayer y el hoy del arte; y las sociologías del arte que hacen énfasis en el estudio de los efectos sociales del arte.

En el marco de la sociología del arte, durante los decenios de los 60 y 70, las vanguardias artísticas empiezan a problematizar más intensamente las determinaciones y, sobre todo, los efectos sociales de su propia práctica. En efecto, la búsqueda de un radio de acción más amplio para sus productos artísticos genera la

necesidad de un conocimiento sistemático de los efectos sociales de la creación artística: los *collages*, *happenings* y *performances*, el arte ecológico, los murales, etcétera, se apoyan en el trabajo de sociólogos y comunicólogos. Puede encontrarse una abundante bibliografía, pero que en esta época gira más bien en torno al deber ser del artista, a su compromiso ético, político y social, y no tanto en torno a sus relaciones objetivas con el medio. La mayor parte de estos estudios son sobre literatura y le siguen en número los de artes plásticas.

*La telaraña conceptual entre el arte y la historia:
las categorías mediadoras*

Ante la imposibilidad de explicar de manera directa la relación arte-sociedad, los teóricos de las artes plásticas, sobre todo en Latinoamérica, se han dado a la tarea de revisar algunas categorías que funcionan como mediadores conceptuales y que permiten desenredar el tejido subyacente.

El materialismo histórico ha considerado la relación arte-sociedad bajo el esquema de los vínculos entre ESTRUCTURA y SUPERESTRUCTURA, pero, aun así, queda por establecer una serie de determinaciones complejas entre la producción artística, que en sí misma constituye un complejo de fenómenos (el autor, la estructura de la obra, los intermediarios, el público) y las dinámicas sociales.

No basta, pues, con afirmar que existe una interrelación entre la estructura y la superestructura artística, es necesario entrar de lleno al problema de las mediaciones. Han predominado dos formas de mediar la relación arte-sociedad:

Modelo ideológico

A través del concepto de *ideología* es usual identificar la producción artística fundamentalmente con la producción de imágenes.

El análisis, desde este punto de vista, considera cómo se refleja el mundo social en las imágenes que el arte produce.

Según este modelo, las relaciones sociales de producción determinan la producción artística. Esta última es definida como la representación ideológica de las condiciones sociales por medio de imágenes. El arte es un reflejo de la realidad social que cumple funciones de dominación al transmitir ideas de clase al espectador (Lukàcs, Kosik, Hadjinicolau y realismo socialista en general).

Al arte se le ve más como reflejo del exterior, que en su interrelación con el mismo. El riesgo más frecuente de este modelo es el de reducir el significado de las obras a su pertenencia a cierta clase social, y destacar su poder automático de dominación sobre los grupos sometidos, al transmitir las ideas de la clase en el poder. Para evitar los reduccionismos se ha matizado este modelo: la transmisión de cualquier mensaje nunca es lineal. Los mensajes ideológicos siempre son procesados por el receptor, quien resemantiza el mensaje según su capital cultural y social.

... en rigor, casi nunca nadie responde de forma automática y pasiva a la dominación ideológica. Aún los sectores más sometidos reelaboran los mensajes en función de sus intereses.³

El contenido ideológico del arte no puede reducirse a un contenido iconográfico traducible al lenguaje verbal. La ideología se plasma también a través de cierto *modo de formar*. Es necesario distinguir los procedimientos y fines de representación en cada área de la superestructura artística: música, plástica y cine poseen distinta base material. Dice Della Volpe:

... no es admisible una inscripción uniforme, diferenciada, del arte en la superestructura como la que hasta ahora se ha concedido en el marxismo, la cual pretende no ver y poder, por tanto, pasar por alto la diversidad de las técnicas opresivas (debido a la diversidad estructural de los signos) y así discurre indiscriminadamente acerca de las ideas literarias sociales y las ideas musicales "socia-

les", también ellas, por haber reducido incorrectamente las ideas musicales al tipo de módulo expresivo propio de las ideas.⁴

Para Della Volpe, una obra musical, por ejemplo la Tercera Sinfonía de Beethoven, la "Heróica", revelará su valor en su estructura: la gramática de Rameau, el acorde tonal, la poética subjetivista. Así, el condicionamiento social no se verificará en una especie de "napoleonismo beethoveniano", que se refiere a ideas verbalizables, sino que se actualizará en la estructura específicamente musical.

Modelo socioeconómico

El otro concepto mediador es el de las relaciones socioeconómicas concretas, es decir, las *acciones sociales de producción, distribución y consumo*, que hacen circular la producción artística. El arte se concibe en el tejido móvil de las acciones socioeconómicas de los productores. El análisis, desde este punto de vista, revisa cómo actúan los procesos socioeconómicos del arte con los procesos socioeconómicos generales.

Este modelo de análisis también parte de que las relaciones sociales de producción determinan la producción artística, entendida como representación ideológica, y fundamentalmente como parte de ciertas condiciones de producción específicas, como constitutiva de una organización social y material de producción que la hace posible (constructivistas rusos, Brecht, Benjamin, Gramsci y gran número de autores latinoamericanos).

Concebir la producción, distribución y consumo del arte amplía los límites del fenómeno artístico, pero ¿cómo se definen estos tres mecanismos?

PRODUCCIÓN. La *producción artística*, dice Juan Acha, obedece a ciertos modos —históricamente determinados y constantes— de operar sensorial y manualmente, según el tipo de productos estéticos (plásticos, musicales, corporales), concebidos como la finalidad de dichas operaciones, constituidas en un sistema. Es en el marco de este sistema que los creadores generan obras de arte.

Entre el sistema, que implica codificaciones y reglamentaciones históricas de la acción, y el acto propiamente creador, media lo que Acha denomina el "salto irracional", inaprehensible desde el punto de vista intelectual.

DISTRIBUCIÓN. Las reglamentaciones históricas de las operaciones estéticas se implantan socialmente a través de ciertos aparatos y/o instituciones que distribuyen, en principio, el aprendizaje del sistema de operaciones, así como los productos que resultan de él. Así, producir arte depende de la ubicación social de los productores –del acceso que tienen al aprendizaje de las operaciones productivas–, de los consumidores –del acceso que tengan a los productos generados– y de la acción que ejercen los aparatos distribuidores.

Distribuir significa dar acceso mediante determinados canales y según los principios constituidos por las relaciones sociales imperantes; vale decir, por las relaciones del distribuidor (Estado, instituciones, clases dominantes y comercio del arte) en los diferentes grupos de su colectividad. En otras palabras, el acceso cultural depende de la participación económica y la política de las diferentes clases sociales.⁵

Entre los agentes de la distribución se cuentan las instituciones socioculturales que enseñan sistemas de producción cultural y artística (universidades, escuelas, institutos); su funcionamiento debería obedecer idealmente a las necesidades efectivas de la sociedad, pero en las sociedades occidentales sobre todo, a causa de la división técnica del trabajo, el acceso a estos centros de enseñanza está limitado principalmente a los grupos sociales más alejados de los procesos productivos básicos.

Por otra parte, en el caso de algunas disciplinas artísticas, los medios materiales de producción están en manos del comercio estatal o privado y dependen de la importación. Esto, sin embargo, depende de la materialidad de las obras.

Finalmente, los procesos de distribución no se limitan a la circulación de obras sino, sobre todo, dependen del acceso al

aprendizaje del código que hace posible su producción como su comprensión.

CONSUMO. El consumo es un complejo proceso de recepción de las obras. Se piensa a veces que la carga estética de una obra de arte puede captarse inmediatamente. En realidad hay un proceso complejo entre obra y receptor. Íntimamente ligado con la distribución, el consumo depende del acceso a los productos artísticos, de la comprensión del código de desciframiento, así como de la interpretación subjetiva particular del receptor. Dice Acha:

Más dinámico aún será el consumo artístico. Dada la polisemia de la obra y, sobre todo, por contener reflejos sociales y aspectos específicamente estéticos, o sea, la integran componentes racionales, sensitivos y afectivos imposibles de aislar tajantemente.⁶

El consumo fusiona la obra con su receptor, la polisemia de la obra suscita reacciones y percepciones que incluyen planos ideológicos, conocimientos, significaciones afectivas y significaciones sensitivo-visuales. El consumo es una vivencia que conmociona buena parte de la subjetividad del receptor.

Para Néstor García Canclini el modelo socioeconómico involucra, entre el proceso artístico (autor, obra, intermediario y público) y la organización social, el concepto de *campo artístico*, que es el conjunto de instancias, instituciones y acciones que permiten la movilización social de la producción artística. El *campo artístico* incluye, sobre todo, los procesos que se dan en el exterior del producto artístico y que lo hacen interactuar con el resto de la estructura social. El *campo artístico* es el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción artística y que establecen conexiones entre la obra y el entorno social (editores, empresarios, críticos, censores, museos, galerías y, por cierto, los artistas y el público).

Así, la creación artística y sus transformaciones no sólo se verifica en los estilos o imágenes interiores a las obras, sino que se integran a los modos de producción, distribución y consumo,

es decir, las acciones y modificaciones en el nivel de las interacciones humanas.

Por otra parte, en las sociedades capitalistas, la estructura socioeconómica particular del *campo artístico* tiene una independencia relativa en el marco de la estructura socioeconómica general, es decir, tiene sus propias condiciones de producción, distribución y consumo.

Así, ubicado en cierta formación socioeconómica y en cierta coyuntura, el arte genera, a partir de su relación con el resto de las prácticas sociales, sus propios medios de producción (materiales, procedimientos) y sus propias relaciones sociales de producción en su área (público, críticos, compradores).

Revisemos esto último con el propósito de relacionar las condiciones socioeconómicas específicas en que se produce el arte, con la estructura social. Efectivamente, el *campo artístico* es un concepto mediador situado entre la base económica global de la sociedad y las representaciones del arte.

El afuera y el adentro del arte

Los dos conceptos mediadores, ideología y *campo artístico*, no son contradictorios sino complementarios. Ninguno de los dos niega la existencia de los aspectos internos del arte ni de los procesos externos que lo vinculan con el entorno social. Cada uno hace énfasis en un aspecto diferencial:

El concepto de ideología subraya la necesidad de descifrar las *imágenes* en el interior de la obra, y de este modo busca relacionar el arte con su contexto.

El concepto de *campo artístico* subraya la necesidad de definir las *acciones* sociales, las relaciones materiales que se establecen entre imágenes y creadores con el resto de la estructura social.

En todo caso se trataría de articular de manera más orgánica tanto la interpretación del adentro de la obra con la comprensión de sus procesos hacia afuera: la producción de cierto tipo de

imágenes propicia, como modo de producción, ciertas formas de distribución y consumo.

García Canclini propone un modelo global de investigación cuya función es analizar dicha articulación y dar respuesta a las siguientes cuestiones:

- Cómo está ubicado el arte en la estructura social.
 - Cómo funciona la estructura social (modo de producción, formación socioeconómica y coyuntura).
 - Cuál es el lugar del arte en esa estructura, cuál es su relación con otras áreas y con la estructura de clase.
- Cuál es la estructura del campo artístico.
 - Cómo está organizado materialmente: cuáles son sus medios de producción (materiales, procedimientos y recursos tecnológicos) y sus relaciones sociales de producción (entre artistas, intermediarios, público, instituciones, comercio, publicidad, nación y extranjero).
 - Ideología. Cómo se da la elaboración de imágenes en la obra de un artista, cuál es el condicionamiento socioeconómico plasmado en el interior de la obra. Está incluida la revisión ideológica de textos fuera de la obra misma (manifiestos, entrevistas, ensayos, críticas, encuestas, autobiografías).

El énfasis en el análisis ideológico interno o en el socioeconómico externo dependerá del tipo de producto que sea el objeto de estudio. Es decir, el análisis de obras que se adaptan a códigos internos ya probados (por ejemplo, las telenovelas), pueden explicarse más por las condiciones socioeconómicas. Pero las que experimentan nuevos procedimientos materiales y códigos, requieren de un énfasis en el análisis interno de las imágenes y los medios.

Entre los autores latinoamericanos ha habido intentos de estrechar más la relación entre los aspectos ideológicos y los socioeconómicos, cuando afirman que en el interior de las obras no sólo son legibles las imágenes sino las *operaciones* de producción.

Entre arte y sociedad no sólo hay una relación de "reflejo" en imágenes, sino formas culturales de "actuar" que se verifican en las operaciones artísticas. Así, dice Acha: por ejemplo, entre arte y sociedad existe una topología social que incluye:

UNA ECOLOGÍA OBJETUAL que integra objetos y todo tipo de estímulos perceptuales dirigidos al gusto, tacto, olfato, oído, emitidos por objetos tecnológicos, artísticos y naturales; todos ellos generan ciertos hábitos sensoriales y modos de operar. El rasgo predominante en la actualidad, en esta ecología objetual, son las imágenes producidas mediante técnicas industriales (foto, cine, historietas, carteles).

UNA DEMOECOLOGÍA formada por los miembros de la sociedad (las clases, las profesiones, la cultura, las edades, el sexo, las razas) y las relaciones de poder entre las diferentes jerarquías. Los individuos producen, distribuyen y consumen a partir de un mundo heredado de imágenes y objetos, y formas de percepción y acción.

UN LEGADO SUBJETIVO CULTURAL: no se trata sólo de ideologías, sino que se incluyen patrones culturales precientíficos, no escritos, es decir:

... los usos y costumbres, los modos de pensar y de sentir que, pese a sus diferencias sociotopológicas, constituyen el estilo de vida tipificador de una colectividad.⁷

UNA ESTRUCTURA JURÍDICO POLÍTICA que regula la distribución y consumo de la ecología objetual y de las relaciones individuos-objetos, mediante la normatividad institucional y la represión estatal.

UNA ESTRUCTURA SOCIOECONÓMICA, es decir, el modo fundamental de una sociedad que influye en los cambios sociales, mediante las ideologías, los mitos, las afectividades y las sensibilidades.

UNAS FUERZAS PRODUCTIVAS: materiales (fuerza de trabajo que se transforma en valores de uso de objetos) e intelectuales (son innovadoras, mantienen a la sociedad en movimiento).

Las fuerzas innovadoras amplian, corrigen y renuevan los objetos y los procedimientos de producción, así como el legado subjetivo cultural e indirectamente la demoecología. Sin ellos sólo habría importación de productos e innovaciones.⁸

Es necesario entender la topología y mecánica del arte y de la sociedad por separado para llegar a la mecánica de sus articulaciones. Acha propone un concepto mediador de carácter *topológico*, para vincular arte y sociedad, que concibe a las realidades más en el terreno de lo *objetual*, *sensorial* y *operacional* que en sus aspectos explícitamente ideológicos.

Queremos decir que la topología social de los individuos (clases sociales, niveles culturales y grupos) y su correspondiente mecánica deben ser relacionados con la topología y la mecánica de los objetos artísticos para deducir la mecánica de las relaciones sociales del arte.⁹

Especificidad del objeto artístico

Para los autores preocupados por vincular arte y sociedad, es fundamental cuestionar la idea de autonomía del arte, pero de ninguna manera dejan de concederle su especificidad, aquello que la diferencia de otras prácticas sociales y que, precisamente, la hace interactuar con ellas. Los productos estéticos, aunque son el resultado de un complejo de influencias (geográficas, sociales, culturales, políticas, económicas, individuales, etc.), articulan todas estas influencias en torno a una lógica-estética específica. Esta lógica es difícilmente captable mediante los instrumentos tradicionales de la sociología. El problema es, por lo tanto, qué tipo de método es el adecuado para captar lo estético, y cómo puede procederse a su recuperación empírica.

Frente a una manifestación estética ¿cómo proceder a su estudio? Como ya dijimos, las diversas metodologías plantean recuperar diversas instancias; algunas se abocan a rescatar de la obra de arte principalmente lo que se refiere a su distribución y su

consumo; es decir, privilegian los aspectos exteriores, objetivos, las acciones desde o hacia el exterior que suscita el producto artístico. En otros casos el objeto que se proponen recuperar es el valor estructural e interno de la obra; es decir, se atiende a los aspectos internos y subjetivos que en algunos casos son considerados más en términos de imágenes y en otros en términos de operaciones.

Umberto Eco hace la distinción entre dos métodos, según el enfoque de la investigación. El primero hace énfasis en los aspectos externos que rodean a la obra:

EL MÉTODO A POSTERIORI. La finalidad de este método es recuperar de la obra todo lo que tiene que ver con su exterior. Considera, por ejemplo, la raza del artista, el ambiente geográfico que lo rodea, la situación sociopolítica, o bien las fluctuaciones de gusto de los espectadores. El investigador estudia, por ejemplo, el origen o los propósitos que persigue el artista en su creación, a través de los apuntes de una obra plástica, de la redacción preliminar de un texto literario, de las críticas especializadas y, en fin, de todos los datos comprobables y tangibles referentes a la obra pero que no son la obra misma.

Para Eco, éste no es el método adecuado para capturar la especificidad del fenómeno artístico: la aparente objetividad de los datos o de los documentos oculta la supresión del nivel de existencia estético inherente a la obra. Además, este enfoque impide establecer las relaciones del producto con el medio, porque, aunque captar los efectos de la obra en el exterior permite comprender algo de ella, la mayor parte de las aplicaciones de este método en realidad termina desintegrando la estructura global del producto artístico, precisamente en esos factores externos. Una obra puede ser evaluada simplemente por un estudio de opinión pública y olvidar su constitución interna, pero... ¿cómo contrastar o evaluar la relevancia de la opinión pública si no se puede captar el objeto artístico que la suscitó? De esta manera, el método *a posteriori* "disuelve" la obra en el juego de las valoraciones y situaciones externas que la rodean.

Desde 1930, dice Eco, empieza a cuestionarse este tipo de sociologismo, por lo que es más o menos común el conocimiento del peligro que implica reducir los valores estéticos del objeto artístico a su exterior no-artístico. Pero no por ello ha dejado de aplicarse en los análisis concretos sobre arte y sociedad.

Así, corrientes como la sociología empirista se mueven sobre el nivel metodológico *a posteriori* al reducir las cualidades estéticas inherentes a un ordenamiento cuantitativo, a fin de eliminar, según ellas, todo juicio *a priori* y lograr el alcance de más altos grados de "objetividad". Como ya dijimos este método es útil sobre todo en el campo de la comunicación, la difusión y la recepción del arte, en donde son aplicables las encuestas y las estadísticas, que no dicen nada respecto del proceso de producción y creación artísticas.

El segundo método que menciona Eco problematiza más el desentrañamiento de esa lógica interna:

EL MÉTODO *A PRIORI*. Es para Eco el método idóneo para captar lo específico del arte y vincularlo con su formación social. Este marco parte de una concepción "orgánica" del arte: el "organismo" artístico, la obra de arte, es reveladora del mundo social que la produjo. Este "mundo" no es un elemento accesorio a la interpretación, está incluido en el ser interno del producto artístico. Desde esta perspectiva, para ubicar una obra, histórica y socialmente, es estrictamente necesario desentrañar su estructura formal, interna, según las leyes de su autonomía relativa. En esa estructura interna están integrados en la obra tanto el medio social como la personalidad del autor. El interior del arte "habla" de estos dos universos.

Descifrar lo específicamente artístico significa penetrar las maneras artístico-subjetivas de procesar el medio externo. En otras palabras, las mismas condiciones históricas, la misma situación política, la misma clase social, puede dar origen a dos obras enteramente distintas, por lo que es necesario articular en el análisis tanto los aspectos sociales-objetivos como los formales-subjetivos. Los métodos sociológicos (especialmente cualitativos)

son efectivos siempre y cuando se sumen al *análisis estructural*. "Los elementos histórico sociales no se niegan, sino que se consideran como el cuerpo mismo de la obra, manifestados a través de la personalidad estructural de la obra."¹⁰

Se trata, entonces, de lograr una dialecticidad en la consideración de ambos polos: es necesaria la consideración del orden interno o "modo de formar", la lógica de la actividad subjetiva, simbólica, que permite a los hombres crear lo que no está dado, pero la consideración de esta actividad debe situarse dentro del conjunto de las determinaciones exteriores, objetivas que le ponen límites y que suscitan propuestas. Dice Eco:

... dado que considero el arte [...] como una estructuración de valores tales que a través del "modo de formar" se puede comprender todo aquello que existía *antes* de la obra y a partir del modo de formar se nos remite a todo lo que está *después*. No creo, por lo tanto, que una consideración "formal" de la obra signifique aceptar un "formalismo" de tipo estético, sino precisamente lo contrario, es decir, el modo correcto de explicar los lazos entre la obra y el mundo de la historia, de los otros valores.¹¹

Modos de formar, ¿de qué está hecho el interior del arte?

¿Cómo se ha procedido para captar los órdenes formativos?
¿Cómo se ha intentado desentrañar la lógica formativa de los sujetos que procesan estética y artísticamente la realidad?

Por lo general, pueden distinguirse dos tipos de carácter atribuible a la forma estética, que sin negarse absolutamente el uno al otro, sí poseen diferencias importantes.

Puede considerársele como *producción simbólica*, manifestada a través de la invención de símbolos (verbales, visuales, corporales) y del impulso de lo imaginario. El arte habla de otra cosa que sale de sí mismo. Para desentrañar la lógica interna, esencialmente simbólica, se ha recurrido a la filosofía de las formas simbólicas, la fenomenología, la hermenéutica, la teoría del mito,

el psicoanálisis (para captar los aspectos simbólicos e imaginarios del arte), la semiótica y la sociología.

También puede considerársele como *lógica operacional*, donde más que símbolos realiza operaciones sobre cierto material. Con el énfasis puesto más en la construcción material de lo estético que en las imágenes que esta construcción produce, concibe la producción artística en términos de *acciones técnicas* de cierta índole.

Para la consideración de los fenómenos dancísticos este último será el enfoque más apropiado, aunque el predominante es el del arte concebido como producción simbólica, en virtud de que son las artes plásticas las que han suscitado una buena parte de la reflexión estética. No obstante, a fin de ir afinando la concepción operacional del arte, dentro de la plástica también se ha abordado su estudio en tanto constituida por acciones y no tanto por imágenes. Buena parte de este asunto ha sido desarrollado por quienes privilegian los aspectos activos del sujeto por sobre la percepción de lo objetivo, por lo que han llegado a un alto nivel de elaboración conceptual respecto de las posibilidades constructivas del arte.

Pierre Francastel recurre a la idea, de sello neokantiano, de que existe una capacidad subjetiva-interna que es la que se encarga de elaborar los "sistemas espirituales" a partir de la experiencia sensible; así, en términos de operaciones sensitivo-visuales, la elaboración premeditada de formas y signos no es puramente intuitiva, ni es una copia fiel de los datos de los sentidos, sino construcciones del espíritu. Esta capacidad subjetiva, capaz de operar sobre los datos sensibles, permite la creación de objetos nuevos de carácter humano y convencional. Lo que importa es, entonces,

... el descubrimiento de sistemas de reglas fijas que engendran en el espíritu del hombre esquemas de interpretación mediante los cuales llega a extraer de su experiencia sensible pautas de conducta y de reflexión que no se oponen a las leyes del mundo circundante.¹²

Cada modo figurativo, cada modo de dar forma a un producto estético "nuevo", supone la mezcla de la interpretación humana de lo sensible, a la manera de las categorías kantianas *a priori* (espacio-tiempo), y cada época impone límites y posibilidades a estas facultades interpretativas.

A partir de estos sistemas de interpretación puede hacerse una historia de las obras artísticas, lo que permite detectar en ella cómo algunos artistas se afilian a ciertos modos de figuración –y dentro de ellos generan un estilo– y cómo otros rompen con cierto modo de formar para producir nuevos esquemas interpretativos.

En el caso de la plástica, las obras conservadas de épocas muy remotas brindan un instrumento invaluable para detectar los *esquemas formativos* plasmados en ellas. En este terreno, Francastel habla de un esquema fundamental en la figuración plástica que es la relación espacio-tiempo: a través de las diferentes modalidades históricas de esta relación surgirán muy diversos productos estéticos. No se trata aquí de la existencia ontológica del tiempo y del espacio, sino de los diferentes modos de relacionar operatoriamente ambos aspectos de lo real, de la manera en que permiten organizar y distribuir culturalmente los datos de los sentidos. "El estudio del espacio-tiempo no revela cualidades de la materia, sino estructuras históricas de la experiencia."¹³

Lejos de pensar que la figuración sólo se distribuye en el espacio, Francastel afirma que toda reacción de la retina pone en juego una actividad combinatoria, así que toda percepción visual tiene como condición de posibilidad a la temporalidad. Aun si la imagen es fija, la percepción es móvil y toda figuración requiere, para su exploración, de un proceso temporal: no se ve sino lo que puede interpretarse e integrarse, mediatamente, a las representaciones previas, significativas, conectadas con el capital de ideas y experiencias anteriores.

De esta manera, si la distribución en el espacio es el marco de la distribución de lo real inmediato, de lo presente, lo unificante, el tiempo es, por su parte, la memoria diferencial, los valores e

ideas previas a la percepción sensible que le dan a ésta una nueva coherencia.

De esta forma, no hay una utilización del espacio-tiempo que sea absoluta; cada cultura estructura su propio sistema de relación con base en la interacción compleja de estas dos coordenadas: los sistemas figurativos no describen lo real sino que testimonian sistemas operatorios mentales.

Basta comparar la figuración medieval con la figuración renacentista: en la Edad Media, dentro de las iglesias, la sucesión de imágenes, que podían captarse instantáneamente cada una, sólo tenía sentido en la medida de su orden, del antes y del después, ya que su interpretación tenía que ver con una concepción e información religiosa previa del mundo, con verdades reveladas precedentes que daban sentido a la organización de los cuadros. Además, el espacio por interpretar no es "figurado", sino *real*: la bóveda o los muros de una iglesia. No hay diferencia social entre el espacio "representado" y el espacio "vivido".

Por el contrario, en el Renacimiento se separan la representación y la vida, los espacios se diversifican y localizan, y lo mismo ocurre con sus tiempos respectivos: ahora la imagen es el "reflejo" de un ambiente humano, de valores activos que hacen referencia a los hombres, a los hechos reales.

Existe, pues, una relación históricamente mutable de las coordenadas espacio-tiempo, es decir, de la distribución de elementos, de sus modos específicos de asociación (proceso subjetivo que se da en el tiempo), de tal manera que los sistemas figurativos y los órdenes formativos no pueden tomar en cuenta sólo los elementos visuales icónicos constantes en ciertas obras, sino también deben considerar las operaciones de asociación y combinación, en el tiempo, de estos elementos.

Juan Acha sostiene también este énfasis en lo operativo y constructivo de la formatividad estética. Más que a través de imágenes, los productos artísticos son conformados mediante operaciones sensoriales y acciones técnicas sobre el material, que

después generan imágenes. Así, las artes plásticas, por ejemplo, incluyen, con autonomía relativa, ciertas operaciones manuales, sensitivo visuales y teóricas que permiten la producción plástica. A lo largo de la historia de la cultura se repiten las mismas relaciones técnicas de producción o el mismo proceso de trabajo, al margen de los cambios en las relaciones sociales de producción.

En el caso de las artes plásticas, el conjunto de operaciones manuales y sensitivo-visuales que permanecen constantes y que a la vez tienen variantes en la producción artística se convierten, precisamente, en un sistema. Las líneas organizadoras de este sistema, para Juan Acha, son:

- Existe una base biológica que traza los límites de la percepción visual, que se ve determinada por el momento histórico-cultural y el ámbito natural.
- Mantiene una autonomía relativa.
- Cambia por las nuevas relaciones hombre-hombre y hombre-naturaleza, e incluso por la influencia de otros sistemas de producción culturales, otras artes, la ciencia, la tecnología.

Cuando define el sistema de producción plástica (artístico visual), Acha pone el acento en los aspectos técnico-constructivos, por la utilización de los diferentes sentidos. Este sistema es un:

... conjunto de operaciones manuales sensitivo-visuales y teóricas de que se apropia el productor mediante un aprendizaje. Se apropia de ellas con el fin de poder conjugarlas con dominio profesional y capacidad creadora, en el logro de un ordenamiento específico y personal de ellos según la lógica interna que el sistema ha venido transmitiendo desde hace milenios y de acuerdo con la trayectoria de los cambios que tiene el sistema en ese momento. Por ese camino, el productor obtiene objetos y procedimientos cuyo valor reside en la originalidad (o la unicidad) sensitiva de sus imágenes y consiguientes ideologías, más que en la particularidad racional o discursiva de tales imágenes.¹⁴

Así pues, la transformación plástica requiere de:

- Dominio de operaciones manuales.
- Dominio de operaciones sensitivo-visuales.
- Dominio de operaciones teóricas (finalidades e ideales del arte).

Los diferentes sistemas de producción artística están interconectados, de manera que sistemas plásticos (escultura, pintura), sistemas auditivos (música, canto), sistemas de artes corporales (teatro, danza), sistemas mixtos tradicionales (arquitectura), sistemas de artes industriales (cine, TV, cartel) y sistemas verbales (literatura) comparten la sensibilidad de nuestro tiempo; los problemas y hábitos de la época se vierten en sonidos, ritmos, acciones, formas, colores, volúmenes, espacios. Además, todos y cada uno de los sistemas artísticos se relacionan con las ciencias y la tecnología, sin descartar, por supuesto, los procesos de circulación y consumo de los productos.

Finalmente, sólo a partir de la posibilidad de reconstrucción de estos modelos estructurales y operatorios es factible comenzar el análisis histórico y preguntarse por la relación entre modelos estéticos y bases económico-sociales. El sentido de esta relación no es determinista, es decir, no se trata de ver cómo la base determina unilateralmente las operaciones culturales, sino de considerar una compleja trama de influencias entre los diferentes ámbitos sociales en una misma formación social, o cómo actúa ésta en el desarrollo de las formas artísticas a través, también, de los fenómenos de su distribución y consumo.

Planteamientos específicos sobre la relación de la danza con sus condiciones históricas de producción

En el terreno de la danza no han sido los investigadores sociales ni los historiadores del arte quienes empezaron a ocuparse de la relación entre esta actividad y su contexto social: fueron los antropólogos del primer mundo, ocupados en estudiar la "otredad"

de las comunidades tradicionales del tercer mundo, quienes se toparon con el problema de capturar y registrar, en un primer momento, la diversidad y la extrañeza de las prácticas danzarias, tan relevantes en grupos humanos con un tipo de desarrollo cultural no centrado en el lenguaje verbal. Poco a poco el estudio de la danza empieza a cobrar una autonomía relativa, tales estudios cobraron auge en los decenios de los 60 y 70. A través de investigaciones publicadas y de encuentros internacionales comenzó la llamada "antropología de la danza", que gira en torno a la aplicación de nuevos métodos para el estudio de la danza, para el planteamiento de las dificultades de su reconstrucción y para establecer las conexiones de la danza con lo social.

En México tales estudios, sumamente escasos, empezaron a difundirse en el decenio de los 80: discurrían en torno a las danzas y bailes tradicionales mexicanos (Amparo Sevilla); posteriormente en torno a la danza popular urbana (Alberto Dallal) y las manifestaciones callejeras de la danza contemporánea (Pierre-Alain Baud). La danza escénica ha suscitado estudios formales y la exposición de "manifiestos", sobre las prácticas particulares de una persona o una escuela.

En realidad no es gratuito que no haya sido la historia del arte la primera en inquietarse por la reflexión sobre la danza, sino los antropólogos abocados al estudio de las sociedades sin escritura. La historia del arte, arraigada en las tradiciones literarias y plásticas, ha atendido, como ya lo dijimos antes, a los aspectos simbólico-imaginarios de la producción artística. La danza, más operación-acción (con el cuerpo) que simbolización de lo real, no ha podido ser aprehendida del todo a través del enfoque simbólico. Este último, creemos, no permite captar suficientemente la materia operacional de la que se constituye la danza: la corporeidad y sus acciones.

Además, en la investigación de la danza encontramos sobre todo que la ausencia de instrumentos metodológicos para manipular y recuperar conceptualmente ese ser fenoménico (el cuerpo en movimiento), tiene mucho que ver con el hecho de que en la mayor

parte de las teorías sociales de la modernidad occidental y, por lo tanto en las metodologías de investigación, el cuerpo queda excluido de la construcción de la historia y como participante en la dinámica social. Así, ni en la estética de las Bellas Artes, ni en muchas tendencias del materialismo histórico, encontramos una reflexión considerable sobre la peculiaridad estructural, como tampoco el lugar de la corporalidad humana y la danza respecto del contexto social.

La dimensión perdida del pensamiento occidental es la de los cuerpos y los espacios. Las grandes estructuras de análisis han olvidado el ámbito de lo pequeño, de los hábitos corporales, de las distribuciones espaciales. En el universo actual de la productividad acelerada, el espacio cede su importancia a la temporalidad acumulativa, y la reflexión sobre la ocupación vivida del espacio es sacrificada por el afán de conceptualizar el progreso.

Así, el saber occidental se ocupa, por un lado, de sintetizar la progresividad en grandes estructuras de pensamiento, olvidando la dispersión humana, objetual y operacional en el espacio; y por otro, se ve incapaz de trabajar con el tiempo mínimo de la experiencia de vida, de la experiencia dancística que se vive en y durante la ocupación del espacio: la concepción puntual no progresiva del tiempo, la del instante en profundidad.

De esta manera, podríamos afirmar que los problemas de reconstrucción y de ubicación de la danza en su contexto social, deben pasar por una interrogación de la efectividad de los instrumentos disponibles del saber académico en contraste con la especificidad del modo de formar de la danza.

Danza y formatividad

Ante el carácter efímero, volátil de las prácticas danzarias, lo que salta a la vista es que si para otras manifestaciones artísticas es posible plantear el contraste conceptual entre los modos de formar por un lado, es decir, las lógicas internas de la producción estética vigentes en determinados productos y, por otro, las determinacio-

nes y los efectos exteriores, en el terreno de la danza es evidente la inaprehensibilidad de los modos de formar.

En efecto, la mayor parte de los estudios sobre danza han encontrado una cantidad relativa de documentos que hacen más viable la aplicación del método *a posteriori*. Ciertamente, lo que es más recuperable de la danza no son las obras y mucho menos los modelos formativos, sino aquello que, aunque hable de la danza de otras épocas o de la actual, no es la danza misma: pinturas, grabados, esculturas, descripciones escritas, crónicas, críticas, programas de mano, fotografías, videos. Tenemos acceso sólo a las imágenes sobre las operaciones dancísticas, no a las operaciones ni a los resultados de ellas. La mínima cantidad y el carácter del material documental sobre danza —lo único que queda de ella— hacen que la investigación se mueva, inevitablemente, bajo el régimen de la cultura sustitutiva.

Así como no han podido establecerse con precisión las constantes de la formatividad danzaria, tampoco abunda el material sobre sus formas históricas de lectura. Parece ser que lo inatrapable del fenómeno, el carácter kinético-empático de su transmisión, ha desanimado la proliferación de discursos verbales. Los mismos productores de danza no han generado suficientes discursos sobre su hacer, en comparación con los de artistas plásticos o los literatos.

Los problemas de recuperación de la danza tienen como núcleo el carácter de su material y sus procedimientos técnicos: el carácter kinético, irrepetible, limitado en tiempo y espacio de la danza, hace sumamente difícil fijar las características "objetivas", estructurales, las constantes formales mediante las cuales podrían describirse los rasgos comunes —en términos de operaciones de movimiento, de códigos danzarios y no de su información sustitutiva o imágenes estáticas— a la producción de determinada época. De hecho, nunca podremos recurrir a las danzas de una época pasada para detectar la mutabilidad formativa de esa actividad, y la percepción de la práctica danzaria actual no podrá contrastarse,

como sí puede hacerse en la historia de las artes plásticas, con la formatividad desconocida de las danzas del pasado.

En efecto, la danza tiene una historia larga en términos de existencia, pero corta en términos de su aprehensión y su registro. Tradicionalmente la danza pasa casi de cuerpo a cuerpo, de maestro a alumno, de un individuo a su pareja, y la transmisión es kinética, emotiva: compleja.

Atrapar las operaciones

Ha sido en el marco de la práctica académica de la danza occidental que ha habido una preocupación, por parte de los creadores, por el registro y la conservación de las obras. En efecto, bajo los criterios de escolarización, profesionalización y producción con el formato de la obra coreográfica de autor, son exigidos para la enseñanza y conservación de la danza ciertos métodos de notación: éste parece ser el material más apropiado para captar la danza como acción. Los métodos de registro, así como las obras notadas, desafortunadamente, no han logrado todavía una amplia difusión.

Para Ann Hutchinson, la notación es el proceso de trasladar las acciones, dadas en tiempo y espacio, al plano de la escritura. De este complejo tridimensional en el tiempo que es la danza, los sistemas de notación suelen captar ciertos aspectos.

Hutchinson enlista cerca de 100 sistemas de notación, producidos desde el siglo XV hasta la fecha que, dependiendo de las necesidades de ejecución de las diferentes danzas, notan sólo ciertos aspectos del complejo: poses, trayectorias en el piso, movimiento de piernas y brazos, acentos y matices (principalmente de tipo musical), y en el mejor de los casos calidades de movimiento, todo esto a través de diferentes recursos: símbolos abstractos que sustituyen pasos o determinados movimientos, planos de diseño sobre el piso, "stick figures" (figuritas humanas de trazos simples que captan poses), pentagramas y otros símbolos procedentes del lenguaje musical, abreviaciones del lenguaje ver-

bal para conceptualizar pasos o movimientos, e incluso el lenguaje verbal mismo.

La primera notación en manuscritos data del siglo XV, con el sistema de Cervera y Barcelona en Cataluña. Se utiliza la sustitución simbólica de ciertos pasos por abreviaciones del lenguaje verbal: R (reverencia), P (paso), d (doble), re (represa), y símbolos lineales.

En 1588 la *Orchesographie* de Arbeau sustituye también, en algunas danzas, ciertos movimientos reconocibles en esa época por símbolos; para escribirlos utilizó la partitura musical. Arbeau abrevia r (reverencia), b (branle), s (sencillo), d (doble) y anota la letra del paso justo abajo de la nota musical con la que ha de ser ejecutada. Este sistema puede simbolizar diseños espaciales que no sean muy complicados, pero al hacerse la danza más compleja pierde su eficacia. Imprime además la música de canto a fin de hacer coincidir el texto verbal con las notas correspondientes.

En el siglo XVIII (1700) Raoul Feuillet, en su *Chorègraphie ou l'art d'écrire la danse*, simboliza los pasos básicos comunes y convencionales de todas las danzas de su época, traza el diseño espacial y distingue las direcciones en el espacio.

Los cambios en la notación de la danza corresponden a cambios en la danza misma, a medida que la danza teatral va aumentando su grado de profesionalización —a la par del movimiento general de consolidación de las Bellas Artes— se van haciendo más complejas sus formas y por consiguiente sus modos de notación.

En el siglo XIX empieza la simbolización del movimiento con "stick figures".

Arthur Saint-Leon, por ejemplo, establece su *Stenochorèographie* en 1852. Escribe sobre el pentagrama musical y abajo de las notas coloca el símbolo del movimiento a ejecutar. El transcurso u orden temporal de las danzas está sustentado en la notación musical.

En el siglo XX surge la mayor parte, cerca de 80 de los sistemas de notación. Vale la pena destacar, por su difusión y utilización más constante, tres de ellos:

SISTEMA LABAN DE NOTACIÓN. Surge en Austria en 1928. Rudolf von Laban genera un código de símbolos abstractos aplicable no sólo a la danza sino a todo el movimiento humano, puesto que parte de una consideración sumamente abstracta y generalizadora de las coordenadas espacio-tiempo-peso, dentro de las cuales ubica y jerarquiza las diferentes acciones de movimiento. Su escritura es vertical y se lee de abajo hacia arriba. Cada símbolo informa del valor temporal, su duración en el tiempo (tiempo), la dirección del movimiento y nivel de ejecución (espacio) y la parte del cuerpo que se mueve y cómo se mueve, tanto en términos de acciones (pasos, gestos de extremidades e incluso expresiones faciales), como de calidad de movimiento (peso-energía). Este parece ser uno de los sistemas más completos para captar todos los matices del movimiento, pero también es más difícil de aplicar a la rapidez de su acontecer.

SISTEMA DE JOAN Y RUDOLF BENESH. Nace en Inglaterra en 1956. Este sistema emplea símbolos visuales y "stick figures". Utiliza un pentagrama horizontal de cinco líneas, registra posiciones estáticas del cuerpo visto por atrás, por la derecha y por la izquierda, como si el cuerpo dibujado fuera el mismo cuerpo del notador. Fue diseñada para registrar el ballet clásico, su simplicidad la hace económica en su simbolismo, pero deja escapar muchos matices del movimiento. Capta también las poses en sucesión, el antes y el después, pero no conceptualiza el movimiento como flujo.

EL TRABAJO DE IRMGARD BARTENIEFF. Basa su comprensión y conciencia del movimiento en los conceptos de esfuerzo-forma, Effort-Shape de Laban. Desarrolla un método para describir en términos cualitativos los cambios de movimiento, según el tipo de fuerza interna y el tipo de adaptación al espacio. También concibe duraciones, direcciones y estructura, pero todo está centrado en la

calidad. Esta última es algo que muy pocos sistemas de notación captan. La aplicación de este trabajo ha tenido usos en el campo de la rehabilitación en hospitales.

Finalmente, los sistemas de notación de movimiento resuelven dos tareas:

- Presentan la posibilidad de registrar permanentemente las danzas.
- Permiten el análisis estructural porque los patrones ya registrados son más fácilmente detectables. Aunque debería ser el material documental más socorrido para cualquier tipo de investigación, todavía no llega a percibirse su importancia.

No obstante, la vertiginosidad de las manifestaciones dancísticas contrastan con la complejidad de los sistemas más matizados: a mayor complejidad del sistema de símbolos, mayores problemas para captar lo efímero de las danzas. Además, el ejercicio de la notación depende considerablemente de la percepción empática y la historia corporal del notador, así como de su habilidad y minuciosidad. Actualmente, ya es posible complementar la notación con el vídeo: éste, pese a su captación siempre parcial del hecho dancístico, lo retiene hasta cierto punto en su vuelo, pero no añade ningún análisis ni contiene en sí la descomposición de la danza, de manera que notación y vídeo parecen complementarse: uno para la retención del instante y la posibilidad de su repetición, la otra para el análisis.

Sin embargo, a pesar de los grados de precisión de algunos sistemas, la forma de analizar varía considerablemente: mientras para algunos son importantes las poses, para otros son las calidades y, para otros más están confundidas las categorías de movimiento que tienen que ver con la energía, con el transcurso temporal o con sus usos espaciales. No existe un código unificador aceptado de manera generalizada, como en el caso de la notación musical, que capture y centralice la historia de los esfuerzos, las modificaciones y las innovaciones en el devenir dancístico.

La imposibilidad de recuperar de manera homogénea la historia de las lógicas formativas de la danza —que en otras artes ha sido salvada con la conservación de los productos del pasado— dificulta la tarea de elaboración de modelos comparativos, debilitando el análisis de los aspectos internos; esto conduce al peligro, por un lado, del sociologismo, puesto que al querer relacionar la danza con su entorno histórico, a falta de un sólido análisis formal, se consideran más los aspectos extraestéticos, extradancísticos; y por otro, del subjetivismo, que privilegia las cuestiones de gusto, tan variables como la diversidad de individuos, en ausencia de marcos de referencia comunes, puesto que no hay manera de fijar con precisión la orientación que los autores proponen cuando estructuran su obra de una u otra manera (ese campo formal limitado que determina las reacciones subjetivas posibles). No hay manera de asociar las impresiones subjetivas con el correlato formal objetivo y elaborar juicios que no sean sólo valorativos. En efecto, el acercamiento a toda actividad coreográfica aun en el momento mismo en que sucede, supondría la captación de los elementos formales objetivos, en función de la interpretación subjetiva, pero, si no hay manera de leer los elementos objetivos, será justamente el lado subjetivo (los juicios de opinión, de gusto) lo que predominará en el caso de la percepción de la danza.

Si la única posibilidad de vincular el arte con su entorno es establecer esa dialecticidad entre los factores externos, reales, socio-históricos, y la lógica formativa de la creatividad de los hombres, si la estructura de la obra es la que filtra, en la que se manifiesta, la que habla de la situación histórica circundante, ¿cómo leer la historia de la época si no puede percibirse la formatividad que la asimila? Si sólo tenemos información sobre los alrededores de las obras y no sobre las obras mismas... ¿qué tipo de fenómeno estamos vinculando con la historia? ¿cómo podemos evaluar certeramente los fenómenos de distribución y consumo de las prácticas dancísticas si no se han fijado sus órdenes internos con precisión?

Cabe aclarar que esta problemática es inherente al modo de producción, no discursivo, de la danza, y que la ausencia conceptual de su formatividad es correlativa de su substancia: notar o filmar una danza no tiene que ver con su proceso de producción. La danza no ha necesitado del registro para producirse y esto tiene que ver con el carácter de su material: la forma en que uno vive y hace actuar el cuerpo.

A través de la vivencia del cuerpo, y a partir de ella una relación con el tiempo y el espacio, la danza será siempre un "resabio" de las culturas sin escritura, en donde el saber que se hereda sólo puede sobrevivir a través de una mimesis práctica: lo que se aprende con el cuerpo, dice Pierre Bourdieu, no es algo que uno *sabe* sino algo que uno es. "El cuerpo cree sólo en lo que hace, no memoriza el pasado, él *actúa* el pasado, anulado así como tal, y lo revive."¹⁵

Bourdieu evoca a Eric Havelock cuando afirma que el cuerpo se mezcla con todos los conocimientos que reproduce, que no son "objetivos" en el sentido de la escritura y del desprendimiento consecuente del cuerpo que la escritura propicia.

... el proceso de racionalización (en la música) tal como lo describe Max Weber tiene en su otra cara una verdadera "desencarnación" de la producción o reproducción musical (que, la mayor parte del tiempo, no son diferentes), un "descompromiso" del cuerpo, que la mayor parte de los músicos arcaicos usan como un instrumento total.¹⁶

Así, el paso de un modo de conservación oral-corporal de una tradición a un modo de conservación escrita, supone un proceso de racionalización que transforma la relación con el cuerpo y modifica el uso que se hace del cuerpo en la manifestación cultural misma, como en el caso de la música escrita.

A partir de esta idea de Bourdieu podemos deducir que la danza, por su relación estrecha con el cuerpo, no ha producido una tradición escrita que la hubiera alejado de su materialidad, del cuerpo mismo. Así, escribir, notar y registrar danza con el

alejamiento del cuerpo –incluidas la vivencia fugaz del tiempo y el espacio correspondientes. El traslado de la operación kinética al símbolo escrito bidimensionalmente es la paradoja de este modo de producción.

Y sin embargo, en la medida en que la danza, sobre todo en las sociedades modernas subdesarrolladas, sigue practicándose en condiciones sociales cada vez más complejas, sigue siendo necesaria la captura, la evaluación de los límites y alcances de las manifestaciones danzarias en el marco de su momento histórico. Las alternativas son quedarnos en la paradoja o bien intentar procedimientos que capturen el ser de la danza, modos de pensamiento que involucren de alguna manera lo vivido, lo operativo, sin, por ello, perder la perspectiva estratégica propia de la reflexión. Entonces, ni práctica pura e irracional, ni razón opresora de lo vivido.

Retomando el concepto de sistema de producción artística de Acha, para la danza es necesario establecer este nivel de existencia, los procedimientos y el tipo de operaciones que funcionan en la danza. Habrá que distinguir incluso entre pensar en las danzas en términos de estructuras internas fijas o restituirles permanentemente su temporalidad de hábitos. Y es que más que objetos acabados con una estructura estable, las danzas son hábitos motrices repetidos miles de veces, compuestos y recompuestos con diversos grados de libertad. Hablamos, pues, de que es necesario remitirnos, para captar la particularidad de la formatividad danzaria, al dominio de lo no verbal, de la transmisión cuerpo a cuerpo, es decir, a la práctica del hábito.

En efecto, las operaciones kinéticas y emotivas de la danza parecen estar más determinadas por la repetición motriz continua, por la forma cotidiana de aprender las acciones más elementales que por cuestiones ideológicas, racionales o simbólicas.

Entonces, para enfocar el meollo del sistema de producción dancístico es necesario, fundamentalmente, establecer su pertenencia a la dimensión cultural del *hábito*.

Lo de menos sería continuar linealmente la tradición racional occidental que separa, necesariamente, a quien piensa de las operaciones de su propio cuerpo. Lo de más sería indagar para descubrir formas de pensamiento integradas a la totalidad de quien piensa y formas de moverse que no anulen el pensamiento. La exigencia se hace patente porque cada vez es más urgente lograr un análisis, una evaluación que permita la comprensión de la danza (con todo y cuerpo) y sus posibilidades de acción, de causa y efecto con otras instancias sociales... ¿será eso posible?

Notas

¹ Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, p. 74.

² *Ibidem*, p. 42.

³ *Ibidem*, p. 81.

⁴ Cita de Della Volpe, *ibidem*, p. 85.

⁵ Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. Sistema de producción*, p. 64.

⁶ *Ibidem*, p. 70.

⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁸ *Ibidem*, p. 189.

⁹ *Ibidem*, p. 177.

¹⁰ Umberto Eco, *La definición del arte*, p. 45.

¹¹ *Ibidem*, p. 36.

¹² Pierre Francastel, *Sociología del arte*, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 96.

¹⁴ Acha, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, p. 123.

¹⁶ *Ibidem*, p. 125.

Capítulo II

De la especificidad de la danza: utilidad del enfoque técnico-constructivo para dar cuenta del movimiento humano

¿Qué es la danza?

Delimitación de un criterio guía para la investigación

¿Cómo precisar el tipo de operaciones que hacen existir los fenómenos danzarios como tales? ¿Cómo definir ese sustrato material del que se sirven todas las danzas posibles? Formulamos aquí una pregunta de carácter filosófico, ¿qué es la danza? Un enfoque ontológico buscaría una esencia inmutable. Un enfoque epistemológico, el que aquí nos interesa, preguntaría por aquella conceptualización que, siendo general, haga visibles y delimitables, respecto de todos los fenómenos existentes, *cierto* tipo de manifestaciones. Más que una definición general, buscamos la delimitación del campo por conocer: la danza.

Buscar un criterio general requiere, de cualquier forma, de un proceso de abstracción y de generalización. En torno a esto, vale la pena recordar algunas consideraciones de Umberto Eco cuando habla, en el terreno de la estética general, del proceso de abstracción y definición del arte respecto de la diversidad de las obras.

Eco afirma que, lejos de dar una definición absoluta del arte, la reflexión estética debe estar abierta para comprender, bajo una misma consideración, las diferentes prácticas y concepciones artísticas que han prevalecido a lo largo de la historia; debe haber un marco conceptual suficientemente amplio para captar dentro de la definición de arte, tanto a la producción artesanal canónica de la Edad Media, como al arte del Renacimiento, producto del genio y del sentimiento individual. Una definición general, lo suficientemente general, permitirá entender tanto la producción artística del pasado como la más actual. Definiciones insuficientemente generales, dice Eco, llegan a sostener juicios como "el arte es belleza", "el arte es forma", "el arte es comunicación"; sin embargo, cada una de estas definiciones es histórica y pertenece a un universo de valores culturales y artísticos determinados. En efecto, las formulaciones que han intentado dar respuesta a la cuestión de qué es arte varían de época en época e incluso de fracción social a fracción social. Lo que para un sector es arte, para otro puede no serlo. ¿Cómo entender esta discontinuidad en el seno de una historia del arte? ¿Qué fundamentos estético-filosóficos permiten darle una coherencia?

Una generalización eficaz debe permitir la comprensión de la concreción y la diversidad de la producción artística: la diversidad de productos, la manera como los artistas conciben su propio trabajo, las críticas o comentarios de los contemporáneos, etcétera, a fin de captar la continuidad de su desarrollo, sin elegir ninguno de sus momentos como si fuera el mejor. La tarea es captar la complejidad y mutabilidad de la experiencia artística.

El problema de una "definición" del arte es exactamente la operación contraria al discurso de las "poéticas". Eco entiende por poéticas los programas creativos que los artistas mismos elaboran para dar sentido a su trabajo, es decir, aquellas consignas, aquella reglamentación que les permita producir arte en una dirección conscientemente elegida y determinada. Las poéticas, entonces,

están ligadas a una situación histórica particular, a un individuo, grupo o estilo, a una forma histórica de conformación del gusto.

Ahora bien, con todo esto no se quiere decir que la perspectiva dialéctica y filosófica que generaliza, que define y que engloba los momentos concretos esté ubicada "fuera" de esa misma historia como discurso impermeable a las determinaciones sociales. Se trata más bien de un discurso filosófico que intenta capturar la diversidad de cada uno de los momentos históricos, pero sin negarse a sí mismo como producto de una necesidad histórica, socialmente determinada, de totalización. No puede negarse nunca la raíz histórica de todo discurso posible.

Este acto filosófico de buscar una generalización debe reconocer, en suma, su propia historicidad y no debe pretender cristalizarse en un sistema verdadero, terminado y absoluto hasta el punto de empezar a descalificar ciertas manifestaciones estéticas por no ajustarse a su "definición".

... en realidad el filósofo trata de descubrir si su definición es lo bastante general como para adecuarse también a nuevos fenómenos, y por lo tanto las definiciones han de leerse en el sentido más comprensivo posible.¹

El carácter de la generalización no es normativo. No se trata de presuponer la existencia de una ley de desarrollo de las formas artísticas instalada objetivamente en el devenir histórico, en la realidad misma, al margen de la conciencia humana y cuyo "descubrimiento" haría posible incluso la predicción de las formas artísticas futuras; de ser así, sólo habría, precisamente, que descubrirla, "formularla" y trabajar la historia del arte de acuerdo con tal ley inmutable.

Más bien, Eco parte de una concepción dialéctica de *método*. No establecer la ley inmutable sino considerar la variabilidad y contradictoriedad de los diferentes fenómenos estéticos, para captar y fundamentar su variabilidad.

...significa que debo remitirme a cada fenómeno en su concreción pero asumiendo un cuadro general, un criterio guía, tratando de determinar en cada fenómeno la orientación típica que en él asume el proceso de transformación...²

En suma, no se trata de establecer una razón abstracta aplicable a todo fenómeno concreto, *se trata de una actividad que proponga direcciones de investigación, líneas de orientación, hipótesis de trabajo.*

La pretensión es tratar de fijar algunos puntos de referencia estables que permitan ver la variabilidad de los fenómenos en un campo de análisis dado. *En el campo de la estética se trata de determinar las constantes mínimas en el conjunto variable de las obras artísticas para poder delimitar el campo de la investigación.*

Y es que, aunque algunas concepciones del arte parecen contradecirse de una época a otra, habrá que tratar de comprender si existen algunas constantes que permitan detectar la permanencia de un modelo estructural presente a lo largo de todas las épocas y "...si, aún en la sucesión de funciones y modos de producción y placer, la actividad del arte no ha estado siempre ligada a un 'hacer'".³

En efecto, éste es un punto que nos interesa, porque, aunque Eco no abunda demasiado en el asunto, sí parece afirmar que las actividades denominadas artísticas aparentemente tienen como constantes *ciertas operaciones técnicas*, cierta utilización de materiales, cierta intención de incorporarse a un acontecimiento de orden físico como el gesto, el sonido, la tierra. Este terreno de *lo técnico* ofrece, finalmente, la posibilidad de una mayor conciencia sobre la producción artística.

Siguiendo a Eco, habrá que enfrentar los vínculos entre la danza y su historia planteando, como primer problema, la necesidad de trabajar con una especie de definición o, para ser más precisos, un *criterio guía* que delimite el objeto de nuestra investigación: la danza.

Habrà que abocarse, entonces, a rescatar los rasgos constantes que en la historia de la danza han permanecido, de manera tal que

bajo esa consideración puedan incluirse las múltiples manifestaciones históricamente posibles. Es necesario captar las mínimas constantes, el criterio guía que permita delimitar la lógica interna de la danza.

Efectivamente, se trata de un problema de carácter filosófico, por su grado de abstracción, pero con enfoque epistemológico y no ontológico. El propósito es abandonar cualquier definición de danza que tenga que ver con la defensa de *una* manifestación histórica de la danza; evitar, por ejemplo, una "definición" de la danza a partir de los parámetros productivos de la danza escénica occidental, la cual impide captar otro tipo de manifestaciones que también son danza; en este sentido, el riesgo mayor ha sido el de "sacar" de la historia de la danza otras manifestaciones kinéticas como las danzas y bailes populares porque no responden a los criterios de la escena occidental.

Definiciones insuficientemente generales como "danza es expresión", "danza es comunicación", "danza es sentimiento", pueden considerarse parciales y potencialmente dogmáticas. Aunque la danza puede ser comunicación, expresión o sentimiento, hay que determinar el universo de valores culturales y artísticos que hacen poner énfasis en uno u otro de estos aspectos. La pregunta central sería: ¿es posible encontrar *una* constante presente en las modalidades antes mencionadas?

Creemos que el primer paso para determinar la constante, el criterio guía, es partir del hecho de que, como toda práctica artística, la danza está ligada fundamentalmente a un "hacer" específico en terminos físicos, materiales y técnico-imaginativos. Podríamos empezar diciendo que, por encima de las funciones sociales que la danza ha asumido a lo largo de su historia, por encima de las formas de percepción históricamente posibles de esta actividad, la danza ha estado ligada, siempre, al manejo de cierta materialidad que de entrada se identifica con el cuerpo en movimiento.

El hacer de la danza: virtualidad versus constructividad

Decir "cuerpo en movimiento" es, apenas, aproximarse al primer núcleo problemático para establecer un criterio guía. Por "cuerpo en movimiento" pueden entenderse muchas cosas, sin embargo, son dos posibles interpretaciones las que interesa desarrollar para los fines de esta investigación. ¿Este cuerpo en movimiento es una imagen o un hecho? ¿Dónde se produce su desempeño, *ante los ojos* de los espectadores o *en los cuerpos* de los bailarines? En los dos lados, podría decirse. Hacer énfasis en uno u otro de estos enfoques tiene consecuencias importantes para establecer un criterio guía que permita ver la variabilidad de las manifestaciones concretas de la danza. El primero considera un fenómeno de tipo visual (la danza ante los ojos de los espectadores), el segundo uno de tipo kinético (la danza en el cuerpo de los bailarines).

Para Susanne Langer, la danza es una apariencia, una aparición. La danza no es lo que hacen los bailarines. Los bailarines no crean los materiales ni los cuerpos, ni las telas, ni la luz, ni el sonido: todo esto se usa para ser rebasado, para trascender el hecho físico y convertirse en danza.

...estas fuerzas que parecen actuar en la danza no son las fuerzas físicas de los músculos del bailarín, las cuales, en realidad, son causa de los movimientos que tienen lugar. Las fuerzas que nos parece percibir más directamente y en forma más convincente son credos para nuestra percepción y sólo para ella existen.⁴

La danza es una entidad virtual que existe ante la percepción. En una danza desaparecen las realidades físicas (espacio, gravedad, fuerza muscular, luz, sonidos, escenografías) y, mientras menos se vean éstas, más perfecta es la danza.

Lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y decli-

nación, su vida rítmica. Estos son los elementos de la aparición creada, las cuales, por su parte, no son dadas físicamente, sino creadas artísticamente.⁵

El fin último de la danza, por otra parte, es el deleite del observador. Para Langer, la danza expresa la naturaleza del sentimiento humano, su vida interior y, por tal motivo, establece una corriente de experiencia directa.

¿Para qué es la obra de arte, la danza, la imagen dinámica virtual? Para expresar las ideas de su creador sobre la vida inmediata, sentida, emotiva. Para exponer directamente cómo es el sentimiento. Una obra de arte es una composición de tensiones y resoluciones de equilibrio y desequilibrio, de coherencia rítmica, una unidad precaria pero continua.⁶

Lo que ocurre en la danza es que se les da, a los acontecimientos subjetivos, símbolos objetivos: lo que en una danza ocurre, es una exhibición exterior de la naturaleza interna. Una danza hace, pues, referencia a "otra cosa" que sucede en el interior.

Langer concibe a la danza como acto comunicativo, más que como un hacer en sí mismo. En el acto comunicativo es privilegiado el símbolo como algo que transmite información sobre "otra cosa" que no es el símbolo mismo.

Esta perspectiva de la danza es la del espectador, pero no la del productor. Langer se centra más en el fenómeno del consumo de la danza y no en el de su producción.

Gillo Dorfles reprocha, por su parte, a Langer, así como a otras estéticas simbólicas, el que hagan extensiva la identificación del arte con lo simbólico a todas las manifestaciones artísticas.

La idea de lo simbólico en el arte, entendido éste como una *reproducción virtual* del universo de sentimientos internos o de algún otro universo, no puede hacerse extensivo a todas las artes. Dorfles considera que Langer no acierta al traspolar la categoría de "virtualidad" a todas las artes, porque, afirma, muchas veces el arte no es *simbólico* sino *técnico*, en el siguiente sentido: existe un

impulso humano a la construcción, una necesidad de "dar vida" por requerimientos esencialmente técnicos; este impulso crea la vida, no la refleja ni la simboliza. Las artes constructivas por excelencia son la arquitectura y la danza.

Así, podríamos decir que para Dorfles el fin último de algunas manifestaciones artísticas no es comunicar algo que hace referencia a otra cosa que no son ellas mismas, sino producirse ellas mismas y encontrar su sentido en ese acto técnico de construcción.

Mientras que las nociones simbólicas tratan de explicar las mutaciones en el arte, entendido este como fenómeno virtual, representativo y comunicativo de otra realidad, Dorfles afirma que las mutaciones artísticas, aun cuando pueden explicarse por razones éticas, sociales, científicas y religiosas, pueden entenderse mejor por razones técnicas, sobre todo, en el caso de la danza y la arquitectura.

Para Dorfles es indispensable definir a las artes según el medio *físico* del que se vale el artista para dar cuerpo a la imagen artística. Las corrientes idealistas de pensamiento, no han tomado en cuenta la materialidad de la obra, y la ausencia de esta noción repercute intensamente en el pensamiento estético.

... es indispensable un análisis de las diversas formas del arte que tome en cuenta sus *medios* respectivos, pues éste será el único modo lícito y honesto de estudiar sus características "somáticas y psíquicas".⁷

El medio es el material: plástico, pictórico, auditivo o humano (cuerpo, voz, etcétera). En efecto, las estéticas especulan muchas veces con un arte nacido, ya maduro, en la mente del artista, pero, aunque en la mente hay, efectivamente, un impulso imaginario, el contacto con la materia (arcilla, madera, cuerpo) va transformando y elaborando la obra y resolviendo problemas. En la danza son el cuerpo y el gesto los materiales técnicos.

En contra de la posición de Langer, Dorfles afirma que la danza no sólo genera símbolos sino que, aunque se sirva de elementos

simbólicos, lo propio de ella es el empleo vibrante y concreto de las transfiguraciones corporales en el tiempo y el espacio.

Creemos más bien, en efecto, que es en el propio gesto creador, más no simbólicamente creador, en el que reside la verdad del arte; arte que puede a veces servirse de elementos altamente simbólicos, como por otra parte lo son los de todas las demás artes, pero que en su más auténtica encarnación es una realidad efectiva y no virtual, que logra transformar el pesado y sordo cuerpo del hombre en una especie de instrumento vibrante y sonoro.⁸

Lo que constituye el modo de operar particular de la danza es su material primario: un *cuerpo humano* que despliega sus *acciones* en un tiempo-espacio tridimensional y que se produce como *experiencia vivida*.

Si consideramos la arquitectura como el arte característico del espacio interno y externo, pero siempre en el sentido de un espacio extrínseco al hombre, la danza podría considerarse como el arte que más que ningún otro es capaz de darnos la medida de nuestro espacio interior en relación con nuestro organismo, y el exterior al mismo pero ligado a nuestro sentido de la existencia.⁹

Para Dorflès la danza propicia una conciencia de la constitución interna de nuestro organismo, nos hace conocer el "esquema corpóreo" del que habla la neurofisiología moderna. Su razón de ser es realizar, mediante el acto constructivo, la propia constitución del hombre. Sin embargo, matiza su reflexión al afirmar que, así como hay pintura figurativa o abstracta, también en danza a veces son más importantes los aspectos de la representación simbólica (en las danzas bélicas, de fertilidad, etcétera) pero en ocasiones dan realce simplemente el acto de bailar (aquellas danzas que buscan crear un movimiento rítmico-armónico, materia formativa primaria de la danza).

Algunos, como creadores, han afirmado la absoluta independencia de la danza (von Laban, Elizabeth Selden, Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham). Hay quienes pensaron

en la naturaleza coreográfico-musical de la danza y la sometieron a la música (Nijinski, Diaghilev, Massine). Hay quienes privilegiaron los aspectos técnico-gimnásticos de la danza más que los creativos. Otros tratan de expresar con la danza sensaciones íntimas y subjetivas, o bien se abocan al uso de una sintaxis espacial.

Sea cual sea el programa creativo que permite desplegar un tipo de danza específico, bajo el concepto de *constructividad* Dorflès puede comprender considerablemente la diversidad, desde las manifestaciones del baile popular hasta las obras de la danza escénica.

Esta noción constructiva de la danza empieza a perfilar el criterio guía que se requiere para los fines de esta investigación, pues permitirá pensar e incluir dentro de él gran parte de las manifestaciones dancísticas, asumiendo la diversidad de ellas como modalidades históricas de un mismo modo de operar.

Bases kinestésico-constructivas de la comunicación por la danza

Todo arte puede ser expresión de otras realidades. Aquí lo importante es determinar *cómo* lo expresa la danza, es decir, el *medium* material, el vehículo operacional que pone en funcionamiento tal actividad. Este sustrato técnico determina las bases de la percepción de la danza cuando ésta es observada: entre quien danza y quien observa se da una comunicación intersubjetiva que no se asocia tanto con símbolos sino con ritmos internos.

Más allá de su potencial comunicativo, transitivo, es el carácter intransitivo de la danza (el movimiento mismo como acción producida y experiencia vivida), lo que define en un primer momento el *medium* de la danza. Para comunicar, la danza tiene que producirse como acción.

La antropóloga Anya Peterson Royce distingue los aspectos que hemos llamado "constructivos" de los aspectos comunicativos

en la danza. La mayor parte de las afirmaciones sobre el sentido de la danza, afirma Peterson Royce, hace la comparación impresionista entre la danza y el lenguaje. Según estas afirmaciones la danza funciona de la misma manera y tiene las mismas capacidades que el lenguaje verbal. Sin embargo, en realidad la danza no cumple con las mismas funciones: la danza siempre estará en desventaja respecto del lenguaje verbal en lo que respecta a la precisión y matices que éste logra en la comunicación, y es que las verdaderas capacidades expresivas de la danza son silenciosas.

Para Selma Jeanne Cohen y Jack Anderson, la única propiedad distintiva comunicativa de la danza es la kinestésica, que no transmite conceptos sino sensaciones. Las cualidades kinestésicas de la danza, cuando es observada, suscitan respuestas empáticas en los espectadores por lo que el efecto comunicativo de una representación dancística genera una respuesta kinestésica y eso distingue a la danza de otras manifestaciones. Esto no niega la posibilidad de que la danza produzca sentido a través de otros canales.

Peterson Royce plantea las preguntas ¿cuáles son los canales de expresión de la danza?, ¿qué se quiere decir con "la danza comunica"? Para la antropóloga, la danza, a través del cuerpo, emplea básicamente el canal kinestésico, pero además comunica mediante otros canales de percepción:

- **CANAL KINESTÉSICO.** La actividad kinestésica genera a su vez respuestas kinestésicas en los espectadores: la empatía entre bailarines y público confirma que los mensajes kinestésicos son efectivamente transmisibles. En este sentido, la diferencia entre mímica y danza es que en la primera el movimiento está supeditado a algo que quiere decirse, y que es otra cosa que el movimiento mismo, mientras que en la segunda el movimiento es un fin en sí mismo.
- **CANAL VISUAL.** Se refiere a los diseños espaciales, las siluetas, las sombras, el vestuario. En algunas culturas este canal

es reservado a ciertos sectores de la comunidad, como es el caso de danzas que no pueden ser observadas por mujeres.

- CANAL SONORO. Los golpes de los pies, la respiración, el roce de las vestiduras es un canal importante en el caso, por ejemplo, de zapateados o bailes y danzas tradicionales mexicanos.
- CANAL DEL TACTO Y DEL OLFATO. Éste se atenúa en las manifestaciones escénicas y se acentúa en las danzas de trance y en los bailes de pareja. Incluso el tacto y el olfato denotan información y tienen implicaciones sociales: no es extraño que de los bailes populares se formalicen relaciones matrimoniales.

El potencial comunicativo de la danza es, por lo tanto, enorme, pero no hay que perder de vista que, pese a todas sus capacidades comunicativas, el tipo de comunicación que se establece a través de la danza, el empático, depende sustancialmente de su ser kinético.

El arte del movimiento. Rudolf von Laban

Este criterio técnico constructivo supone un esquema amplio bajo el que pueden subsumirse gran cantidad de fenómenos concretos de movimiento a la manera del "arte del movimiento" de Laban.

Para Rudolf von Laban el arte del movimiento incluye al ballet, la pantomima, el drama, la actuación y el cine; las danzas sociales de salón, los juegos, las mascaradas y otras diversiones; las ceremonias rituales, el acto del orador, los juegos infantiles. Todas estas actividades, aunque constituyen una forma particular del movimiento, y requieren de una técnica específica, son parte de una realidad más amplia que es el "arte del movimiento".

Esta idea del arte del movimiento es para Laban un punto de partida metodológico que ve el movimiento, los aspectos kinéticos

de todas las actividades humanas. Las posibilidades del movimiento humano son infinitas y la concepción de Laban pretende considerarlas todas. Lejos de abocarse a defender una forma de movimiento particular, se ofrece aquí una herramienta conceptual de alto grado de abstracción.

El enfoque metódico de las formas universales de movimiento es, por fuerza, diferente del requerido para el dominio de una estilización especial que abarca sólo una parte relativamente pequeña de la expresión del movimiento humano.¹⁰

Existe para Laban una necesidad de movimiento en el ser humano, algo que no necesita justificarse por otros propósitos. No obstante, en el mundo moderno esta necesidad de moverse no se considera algo válido en sí mismo, porque la cultura actual se rige por otro tipo de parámetros.

Por ejemplo, dice Laban, si un niño realiza movimientos repetitivos se piensa que está desocupado e inquieto, entonces se le pone a hacer algo "útil" en relación con alguna finalidad externa y no con su propia sensación kinética. De esta manera empezamos a desequilibrar su capacidad de moverse y a evitar que se sumerja en esa experiencia.

Por esta vía, al llegar a la madurez ha perdido la oportunidad de equilibrar y disfrutar un sinnúmero de calidades del movimiento.

Ahora bien, pueden desarrollarse dos actitudes frente al amplio universo del "arte del movimiento".

- Un enfoque transitivo, en el que la acción obedece a una "función objetiva": la gimnasia, algunos juegos y el teatro buscan resultados que no se identifican con el proceso mismo del movimiento.
- Un enfoque intransitivo en el que se produce un abandono a la sensación del movimiento, a la experiencia vivida en sí. Las danzas se inscriben en este enfoque.

Vale la pena distinguir aquí, en Laban, lo que es el criterio guía que permite la aprehensión y el análisis de manifestaciones kinéticas, de sus propósitos como maestro y coreógrafo. Aunque, por supuesto, tanto el esquema de análisis como el proyecto práctico-creativo, están fuertemente unidos en Laban, creemos que, incluso, su propia práctica pedagógica y creativa puede incluirse como caso particular en el marco general de su teoría del movimiento.

Laban entiende por movimiento las acciones producto de la energía corporal (pasos, gestos en extremidades y expresiones faciales) producidas dentro de la legalidad física que establecen las coordenadas del tiempo y el espacio. Son el peso, el espacio y el tiempo los ejes de existencia de todas las acciones.

Las acciones corporales producen alteraciones en las posiciones del cuerpo, o en partes de él, en el espacio que rodea al cuerpo. Cada una de estas alteraciones se produce en cierto tiempo y requiere de cierta cantidad de energía muscular.¹¹

Para describir cualquier movimiento hay que preguntarse: ¿qué partes del cuerpo se mueven? ¿qué cantidad de energía muscular se utiliza? ¿en qué dirección se lanza el movimiento? ¿a qué velocidad se produce el movimiento? Además de la ubicación de la acción en estas coordenadas físicas y generales (tiempo, espacio, peso-energía), el movimiento, en su despliegue desde el interior, "absorbe" o cualifica en sí mismo estas coordenadas. A esto Laban le llama "esfuerzo", definido como la función interna que origina determinado movimiento y lo dota de cierta *calidad*. Desde este punto de vista pueden analizarse desde los movimientos reiterativos de un niño que juega, hasta la más compleja pieza dancística en escena.

Por otra parte, su programa educativo se propone experimentar la amplitud de posibilidades de movimiento que deja abierta su concepción teórica. Sin embargo, lo que Laban propone como danza educativa, como danza contemporánea, es *un* modo histórico, aunque muy versátil, de asumir el movimiento. Considera-

mos, por el contrario, que su teoría engloba tanto su propia práctica como muchas otras prácticas históricamente posibles de la danza.

Danza: ¿construcción o expresión?

Para Laban el movimiento de la danza combina los elementos de movimiento con las coordenadas físicas y, además, genera acciones.

Así, la descripción de una danza, si ésta tiene contenido dramático, puede hacerse mediante el lenguaje verbal, pero finalmente la complejidad de las figuras y ritmos hacen necesaria su traducción mediante términos técnicos que "contengan" el movimiento. No se trata de interpretar el movimiento por posiciones sino de situarlo en coordenadas más generales, que son su ubicación espacial, temporal y contenido dinámico o esfuerzo.

Efectivamente, de manera previa a un contenido dramático o expresivo, ocurre en la danza un hecho técnico fundamental:

El drama del movimiento humano puede ser una historia de contenido trágico o cómico, pero el conflicto de la situación y la solución del contraste de movimientos en sí mismos es un asunto dramático que no necesita de una trama que pueda construirse en torno a ellos.¹²

Así, aunque pueda haber danzas más dramáticas o más gimnásticas, es la necesidad del movimiento y la estructuración técnico-constructiva de éste la que subyace a toda manifestación. Incluso,

el lirismo en la danza no es una descripción de fenómenos de la naturaleza o de los sentimientos, sino una representación de sucesiones de movimientos en las que los contrastes dramáticamente opuestos y su solución se repliegan hacia el trasfondo.¹³

El análisis de movimiento

Para Laban este carácter técnico del movimiento permite su deconstrucción. El valor de su esquema deconstrutor es que trabaja sobre coordenadas lo suficientemente abstractas para absorber una infinidad de posibilidades de movimiento.

Como dijimos anteriormente, lejos de partir de cierta elección previa de movimientos específicos como base, o de cualquier código particular, las coordenadas de Laban describen toda acción del cuerpo en una situación tridimensional dinámica: el tiempo, el peso y el espacio están involucrados en el proceso global del flujo del movimiento.

Cabe hacer notar que en Laban el concepto de flujo parece aplicarse en dos niveles:

- En uno se identifica con el movimiento en general, con ese nivel de realidad que está implícito en *toda* actividad humana.
- En otro se identifica con una categoría de esfuerzo que define el tipo de calidad de un movimiento específico según la posibilidad que se tiene de detenerlo o no con facilidad.

Ahora bien, en el espacio tridimensional de las coordenadas físicas caben todas las relaciones posibles entre cuerpos (energías y pesos), espacios y tiempos. O mejor dicho, es el juego de estas coordenadas el que produce la acción y el movimiento en todos sus matices. Hay que insistir en el hecho de que, si bien el cuerpo se ubica en un tiempo y un espacio generales, el movimiento del cuerpo los "aprovecha", los interioriza, de tal forma que se producen en las acciones corporales ciertas calidades o tipos de esfuerzo.

Efectivamente, todo parece indicar que para Laban el espacio vectorial entre tiempo y espacio, entre la sucesión de las acciones y su ocupación espacial, entre la linealidad y la simultaneidad, se vuelve espacio tridimensional cuando centra todo su funcionamiento en la acción humana. Es la acción humana (esfuerzo-relación) la que materializa y, literalmente, *corporeiza* mediante su peso-energía los vectores tiempo-espacio. En los usos energéticos del cuerpo se *encarnan* dinámicamente las coordenadas de la linealidad (tiempo) y la simultaneidad (espacio).

La manera como Laban hace corporeizarse y cualificarse estos vectores es, precisamente, a través del concepto de esfuerzo en el

que se subrayan las coordenadas tiempo, peso, espacio, por sus polaridades:

- Valores del peso-energía. Polaridad: firme-ligero.
- Valores del tiempo. Polaridad: sostenido-súbito.
- Valores del espacio. Polaridad: directo-flexible.

Estas tres polaridades más una cuarta, que es la del flujo (flujo libre-flujo controlado), definen las *calidades del movimiento*. Pero, mientras las tres primeras son condiciones "mecánicas" básicas, el flujo parece ser una instancia más globalizadora, no concebida como resultado de una ley mecánica externa sino como la sensación del movimiento en el propio cuerpo.

Es un hecho mecánico que el *peso* del cuerpo o de cualquiera de sus partes pueda levantarse y hacia cierta dirección del espacio, y que este proceso tome cierta cantidad de tiempo, dependiendo de la relación con la velocidad. Las mismas condiciones mecánicas pueden observarse en cualquier correlación que regule el flujo del movimiento.¹⁴

Podemos observar si las personas se dejan llevar por las fuerzas accidentales del peso, espacio y tiempo, así como el flujo natural del movimiento en el sentido de tener la sensación corporal de él, o si luchan contra uno o más de estos factores resistiéndose activamente a ellos.¹⁵

Así, el flujo conducido implica que la acción puede ser detenida sin dificultad, en cualquier momento; el flujo libre implica una dificultad para detener la acción, ya que el movimiento se despliega con fluidez.

Las ocho acciones de esfuerzo que Laban enlista mezclan las tres polaridades mencionadas en ocho formas distintas y dan por resultado, cada una, un movimiento con flujo conducido y/o libre:

- Presionar. Es firme, directa y sostenida. Emplea la energía suficiente para luchar contra el peso; su uso del espacio es

unidireccional y se abandona al tiempo a fin de prolongar la acción. El flujo de movimiento resultante es conducido.

- Dar latigazos leves. Es ligera, flexible y súbita. No requiere de demasiada energía; supone un abandono al peso y al espacio, hay una liberación de la tensión muscular. Sin embargo, acelera la acción que ocurre en instantes breves. El flujo de movimiento es libre.
- Dar puñetazos o arremeter. Es firme, directa y súbita: por la energía considerable que utiliza se resiste al peso; el uso del espacio es unidireccional y su acontecer en el tiempo es rápido; esta acción lucha contra el peso, el tiempo y el espacio. El flujo de movimiento puede ser libre o conducido.
- Flotar o volar. Es ligera, flexible, sostenida. En contraposición a dar puñetazos esta acción se abandona al peso, al espacio y al tiempo. El flujo puede ser conducido o libre.
- Retorcerse. Es firme, flexible y sostenida; resiste al peso mediante la energía, pero se abandona al tiempo al prolongar su desarrollo, y se abandona al espacio en la medida en que no dirige la acción hacia ningún punto. El flujo del movimiento es conducido.
- Dar toques ligeros. Es ligera, directa y súbita. Cede al peso mediante un escaso uso de la energía, pero lucha contra el tiempo –ya que ocurre en un lapso muy breve– y el espacio –porque localiza y conduce el uso de éste. El flujo de movimiento resulta conducido.
- Hendir el aire. Es firme, flexible y súbita. Emplea la energía suficiente para no ceder al peso, localiza su acción en el tiempo porque no la prolonga, no se pierde en él, pero sí se abandona al espacio ya que no dirige su movimiento hacia ningún punto. El flujo de movimiento es libre.
- Deslizarse. Es ligera, directa y sostenida. Cede al peso, dirige la acción en el espacio y prolonga su despliegue en el tiempo. El flujo de movimiento es conducido.

Ahora bien, el desarrollo del movimiento involucra, sobre todo, las transiciones entre las acciones y los esfuerzos.

En realidad, muy rara vez se produce un esfuerzo aislado sin ninguna conexión o relación con otras acciones que la precedan o sigan. Casi toda operación de trabajo o gesto expresivo acusa la siguiente estructura: preparación –uno o varios esfuerzos– terminación.¹⁶

La transición entre los diferentes esfuerzos se da por la modificación, en principio, de uno de los factores de movimiento. Así, si se pasa de presionar (acción firme, directa, sostenida) a deslizar (ligera, directa, sostenida), el movimiento modifica el valor del peso, ya que si presionar requiere de una energía considerable, deslizar requiere de relajar la tensión. Al pasar de flotar (ligera, flexible, sostenida) a dar latigazos leves (ligera flexible, y súbita) se altera el valor temporal: se aumenta la velocidad. Al pasar de dar puñetazos (firme, directa, súbita), a hendir el aire (firme, flexible, súbita) se altera el valor del espacio al no dar un foco a la segunda acción.

El paso voluntario de un esfuerzo a otro exige, pues, un análisis que permita localizar el valor que lleve el movimiento de una acción a otra.

Por otra parte, a cada uno de estos esfuerzos puede matizarse con un acento distintivo para diferenciar unas acciones de otras: presionar para triturar pone énfasis en el valor del peso; presionar para cortar pone énfasis en el valor de la dirección espacial; presionar para apretar pone énfasis en el elemento de la prolongación en el tiempo.

Consideraciones sobre el espacio

Para Laban el espacio donde se insertan las diferentes acciones y esfuerzos, se denomina "esfera del movimiento".

En términos espaciales el *movimiento* es el traslado del cuerpo o las partes del cuerpo de un punto a otro del espacio. La *trayec-*

toria es la unión del punto de partida al punto de llegada. Laban distingue aquí, sin embargo, el espacio de la *kinesfera* –el que rodea al cuerpo hasta donde pueden extenderse las extremidades– y el *espacio general* –el que está fuera de la kinesfera. Pues bien, el movimiento y la trayectoria suponen un traslado de la kinesfera por el espacio general.

El espacio de la kinesfera sitúa el cuerpo de un individuo en el centro de ella. A partir de él se conciben las dimensiones espaciales: vertical (arriba-abajo), horizontal (derecha-izquierda) y sagital (adelante-atrás).

En relación con nuestro cuerpo, tenemos la sensación de que esas direcciones y sus opuestos irradian del centro de nuestra esfera de movimiento, donde se produce la intersección de las tres dimensiones.¹⁷

A partir de esas tres dimensiones Laban subdivide el espacio hasta determinar 26 direcciones espaciales en las que se incluyen las dimensionales propiamente dichas (vertical, horizontal y sagital), las diagonales (entre las dimensionales) y las diametrales (entre las dimensionales y las diagonales), además del centro.

Cada extremidad del cuerpo tiene una zona de movimiento de rango normal. Así, incrementar la ampliación de las zonas de movimiento requiere de un entrenamiento para tal fin.

Ahora bien, los movimientos en todas las direcciones pueden ejecutarse en tres diferentes extensiones:

- normales (al alcance del cuerpo).
- encogidas (a menos de la mitad del cuerpo).
- extendidas (estiramiento exagerado).

Las 26 direcciones funcionan como esquema de análisis para las diversas formas de desplazamiento espacial.

Consideraciones sobre el tiempo

A la relación del tiempo de duración de determinado movimiento, con el tiempo de duración del tiempo precedente, Laban la llama el ritmo temporal del movimiento. "El ritmo consiste en dos o más lapsos temporales de movimiento consecutivos. Pueden ser de igual o distinta longitud."¹⁸

No obstante, como ya dijimos antes, tanto el tiempo como el espacio están corporeizados en el movimiento mismo, y es en él en donde se articulan, se complementan y se integran, de tal forma que todo movimiento se caracteriza tanto por la forma creada por tramas espaciales como por los ritmos creados por frases ejecutadas por el cuerpo o sus partes.

Para Laban es igualmente necesario reconocer y realizar acciones y ritmos, a fin de analizar y distinguir las danzas complejas de las simples, así como todo tipo de movimiento.

Son dos aportaciones fundamentales las que Laban hace a la conceptualización y análisis del movimiento:

- En principio, hace de todo movimiento algo deconstruible.
- Luego, presenta un esquema de análisis que no se basa en una elección particular de partes del cuerpo, calidades o usos espaciales, sino en un *esquema generalizador* desde donde es posible pensar cualquier elección particular.

Movimiento e historia

Para Laban el flujo del agua es equiparable al flujo del movimiento: dentro de este último se llevan a cabo todas las acciones de la vida. "La danza, entendida como una inmersión total en el flujo del movimiento, nos pone en contacto más intenso con un medio que transporta e impregna todas nuestras actividades."¹⁹

Quando tomamos conciencia de que el movimiento es la esencia de la vida y que toda forma de expresión (sea al hablar, escribir, cantar, pintar o bailar) utiliza el movimiento como vehículo, vemos cuán importante es entender esta expresión externa de la

energía vital interior, cosa a la que podemos llegar mediante el estudio del movimiento.²⁰

De esta manera, todos los movimientos del hombre son parte del "flujo del movimiento" en su sentido general, que equivaldría al término actual de "cultura del cuerpo", y merecen ser estudiados. La danza, como toda actividad humana, está inserta en esa cultura, y doblemente, pues es movimiento válido en sí mismo. "Las danzas han tenido en todos los tiempos una profunda vinculación con los hábitos de trabajo de los períodos en que siguieron o fueron creadas."²¹

Tal idea parecía estar presente en Noverre que, en 1750, descubrió que los bailes campesinos retomados por la realeza eran inadecuados para el hombre de las ciudades industriales en formación. Por eso suprimió los trajes, los tocados y los decorados que impedían el flujo del movimiento, y cambió la ceremoniosidad por los detalles de las pasiones humanas. Pero, su mayor logro fue enviar a sus alumnos a observar y estudiar los movimientos de la gente en calles, mercados y talleres, para no copiar los modales cortesés de la aristocracia.

Laban encontró en la era industrial el inicio de la investigación de un nuevo tipo de movimiento. Se remitió entonces a los estudios que en esa época se hacían para adaptar el movimiento del trabajador a los procesos laborales mecanizados. W. Taylor inició la "gestión empresarial científica" y estudió el movimiento humano desde un nuevo punto de vista.

Su objetivo era, por supuesto, aumentar la eficacia de los trabajadores que manejaban máquinas, sin pensar siquiera en los valores estéticos que esos movimientos pudieran tener. Pero hubo una vaga noción del valor educativo del movimiento, especialmente en lo concerniente a la educación de los aprendices industriales.²²

Movimiento y estados interiores

Como contraparte, una contemporánea de Taylor, Isadora Duncan, retomó el modelo de las esculturas y pinturas de los vasos griegos (sin lograr recuperar, por supuesto, los ritmos y figuras). Así, liberó el movimiento del exceso de ropa, opuso la danza lírica a las formas argumentales del ballet y, como para ella la danza era expresión del alma, educó bajo el principio de que la repetición de movimientos modifica la actitud interna y externa del ser humano frente al mundo.

El movimiento, considerado hasta entonces –al menos en nuestra civilización– como un sirviente del hombre, utilizado para alcanzar un propósito práctico extrínseco, se demostró como un poder independiente que crea estados mentales con frecuencia más poderosos que la voluntad humana.²³

Y es que, en efecto, los hábitos laborales modernos, cuyos métodos de trabajo generan movimientos desequilibrados, producen estados mentales perjudiciales.

Es claro que Laban articula, por un lado, los aspectos técnico-analíticos objetivos del movimiento, con los aspectos internos que el movimiento implica. Las culturas corporales no sólo son de-construibles en términos de movimiento sino también susceptibles de generar ciertos estados interiores.

Cada época, a partir del modo de moverse dominante, tiene su manera de ligar el movimiento con los aspectos internos del ser humano. En la era preindustrial, los artesanos y campesinos se movían intensamente, ya que en cada una de las labores el cuerpo estaba en acción, y además realizaba actividades completamente disímiles: en la realización de un sólo oficio había que realizar todas las tareas pertinentes, como obtener la materia prima, comprar, vender, producir, etcétera. El trabajador industrial, por el contrario, se especializa en una sola fase y realiza todo el día una misma sucesión de movimientos relativamente simples.

Laban deduce, por esta vía, que hay que encontrar el común denominador de los esfuerzos de movimiento implícitos en todas las acciones de una época, es decir, lo específico del flujo del movimiento dominante en términos de formas y ritmos. Es inserta en este flujo cultural dominante como debe analizarse la danza que, aunque tiene como objetivo particular la ejecución del movimiento en sí mismo, se liga necesariamente con la cultura corporal general.

La danza, que ofrece un contrapeso a la búsqueda incesante de objetivos prácticos, tiene en común con las acciones de trabajo cotidianas la utilización de los movimientos corporales. En realidad, recibe la influencia de los hábitos y las exigencias del movimiento que predominan en un período determinado.²⁴

Para Laban, finalmente, el propósito de insertar la danza en el flujo del movimiento general tiene como objetivo práctico el estudio de la gran variedad del movimiento de la época moderna industrial, a fin de que los estudiantes de danza *produzcan* "la danza de la época".

Aquello que Laban exponía hace tantas décadas ha sido, a mi juicio, algo sobre lo que no se ha trabajado suficientemente, porque, aun cuando lo que Laban desarrolla con tremenda precisión es el análisis de movimiento y toda una pedagogía de lo que llama "danza libre", la idea que alcanza a proponer sobre la existencia de una forma de movimiento dominante en cada época, pese a los valiosos pero escasos trabajos realizados al respecto, no se ha desarrollado en todo su potencial.

La afirmación la hizo Laban: la danza recibe profundas influencias del movimiento cotidiano. Lo que queda por hacer es encontrar la manera de desglosar primero, e interpretar después, esas relaciones, sin perder de vista las posibilidades de deconstrucción del movimiento objetivo, así como el hecho de que todo movimiento está articulado con los estados interiores de quien lo realiza. Llegar a este punto es apenas el primer paso de esta investigación.

Notas

- ¹ Umberto Eco, *La definición del arte*, p. 137.
- ² *Ibidem*, p. 141.
- ³ *Ibidem*, p. 145.
- ⁴ Susan Langer, *Los problemas del arte*, p. 14.
- ⁵ *Ibidem*, p. 15.
- ⁶ *Ibidem*, p. 17.
- ⁷ Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*, p. 49.
- ⁸ *Ibidem*, p. 202.
- ⁹ *Ibidem*, p. 205.
- ¹⁰ Rudolf Laban, *Danza educativa moderna*, p. 20.
- ¹¹ Laban, *The Mystery of Movement*, p. 27.
- ¹² Laban, *Danza educativa...*, p. 55.
- ¹³ *Ibidem*, p. 56.
- ¹⁴ Laban, *The Mystery...*, p. 23.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 24.
- ¹⁶ Laban, *Danza educativa...*, p. 79.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 90.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 97-98.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 101.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 104.
- ²¹ *Ibidem*, p. 15.
- ²² *Ibidem*, p. 16.
- ²³ *Ibidem*, p. 17.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 34.

Capítulo III

De los estudios abocados a relacionar las danzas, tradicionales y escénicas, con sus momentos históricos respectivos

Danza y sociedad

Son pocos aún los estudios sobre danza que se abocan a buscar las conexiones que tiene con las condiciones históricas en las que se produce. La mayor parte de ellos se refiere a la danza de las sociedades tradicionales y emplea el enfoque de la antropología. El menor número de los trabajos se refiere a la danza escénica occidental.

Ahora bien, ¿cómo han enfrentado estos estudios los problemas para vincular los aspectos internos, propiamente dancísticos, con los procesos sociales externos?, ¿qué "material" le confieren a la danza?, ¿privilegian los aspectos simbólicos o los técnico-kinéticos?

Las danzas tradicionales de las sociedades no industrializadas se vincularán de un modo muy distinto con su contexto, en relación con las escénicas, surgidas en las sociedades modernas cuya producción estética se genera según parámetros profesionalizadores.

Ambas manifestaciones asumen, pues, modalidades distintas de producción, distribución y consumo, y de su campo artístico

organizador; como consecuencia, los aspectos internos se configuran diferencialmente.

Acerca de danzas tradicionales se revisarán las aportaciones de la antropología de la danza en sus vertientes *funcionalista*, que pone el acento en el entorno de las danzas, y *estructural*, que hace énfasis en el conocimiento de la estructura interna de las danzas. También se retomarán los aportes de Amparo Sevilla que, sin salir del marco de la antropología, busca establecer un equilibrio articulando en su análisis los aspectos internos y externos de las danzas tradicionales de México, e incorpora las herramientas del análisis gramsciano de la cultura que, entre otras cosas, contempla las rupturas y juegos de poder entre la producción subalterna y la producción hegemónica de bienes culturales.

En el terreno de la danza escénica se revisará el trabajo de Sandra y Phillip Hammond, basado en la sociología weberiana, que pone su atención en los aspectos internos del desarrollo del ballet analizando la historia de esta manifestación con el concepto de *base técnica*.

Finalmente, se revisará el trabajo de Pierre-Alain Baud sobre la danza mexicana, escénica y callejera de los años 80, y su inserción en el conflicto social imperante. Este enfoque parte, por un lado, de la perspectiva de las ciencias de la comunicación, que analiza los procesos de distribución y consumo de la producción dancística con base en un análisis semiológico; por otro, también recupera el marco teórico gramsciano con la idea de la diversidad de códigos culturales y las relaciones de poder entre ellos.

Este capítulo no pretende abarcar la totalidad de los estudios existentes sobre el tema; tal pretensión excedería los límites de nuestra investigación. Y es que, aunque hay poca bibliografía sobre el asunto, ésta no se reduce, de ninguna manera, sólo a los estudios que aquí revisamos. Hemos querido, solamente, exponer los enfoques predominantes a fin de retomar aquellas aportaciones que nos permitan fundamentar nuestra propuesta.

Estructura, función y "Dance Event": la perspectiva antropológica

La antropología de los países del primer mundo está ligada históricamente al colonialismo. Los estudios antropológicos de los primeros decenios del siglo XX se realizaron con el objetivo de preservar lo que corría el riesgo de perderse bajo el influjo de la cultura occidental: las comunidades no industrializadas. Éstas se convirtieron en el principal objeto de estudio de esta disciplina y marcaron su desarrollo ulterior.

La antropología social y cultural se caracteriza por abordar su objeto con una metodología particular que la hace proceder en sentido inductivo: de la particularidad de las culturas a la formulación de teorías generales. Para ello emplea la descripción etnográfica, que es la fase de recolección de datos que en la antropología se realiza mediante la *observación participante* y el *trabajo de campo*. Estos dos procedimientos parecen ser el sello distintivo del trabajo antropológico. La observación participante es especialmente operativa para trabajar con grupos humanos relativamente pequeños, como las sociedades tradicionales, pero es menos eficaz para el estudio de grupos humanos más complejos, como las sociedades industriales. No obstante, en la actualidad se elaboran elementos que permitan la percepción concreta, minuciosa, casi vívida, de los fenómenos culturales, propia de la antropología, en el marco de la complejidad de las sociedades capitalistas avanzadas.

La antropología busca la reconstrucción inductiva de la historia cultural, y el desarrollo de proposiciones generales sobre las culturas humanas a través de la comparación intercultural. Es para estas etapas "teóricas" que se procesa la información concreta proporcionada por el trabajo etnográfico, a fin de acceder a proposiciones más generales sobre la cultura del hombre.

El fundamento del método antropológico es poner en relación todo aspecto de la cultura de un pueblo con el resto de la organización humana. Ningún elemento de la cultura, entonces, se

considera como subsistente en sí mismo sino en sus vínculos de efectos o causas con otras prácticas sociales.

En este marco, la antropología de la danza ha considerado, por un lado, los vínculos de la danza con su contexto cultural y, por otro, la perspectiva de comparar entre sí las manifestaciones dancísticas de los diferentes grupos humanos.

Ahora bien, ¿cómo aborda la antropología de la danza a la danza misma en relación con su entorno social? ¿de qué instrumentos conceptuales se vale para establecer la relación? ¿en qué términos se plantea tal vínculo?

Anya Peterson Royce, en su libro *The Anthropology of Dance*, afirma que dentro de los estudios antropológicos de la danza existen dos enfoques fundamentales para ubicar la danza en su contexto: los estudios estructurales –más orientados a las gramáticas y estilos propiamente dancísticos– y los estudios funcionales –más abocados a determinar la contribución de la danza a la organización social en su totalidad.

Enfoque estructural

Los estudios estructurales predominan en Europa y empezaron a desarrollarse en torno al objeto de estudio de las tradiciones folklóricas europeas. El énfasis está puesto en la forma de la danza misma y no tanto en su relación con el contexto. Por esta razón, las herramientas fundamentales de investigación de esta corriente han sido las técnicas de registro de las danzas, es decir, los sistemas de notación.

El interior de las danzas se concibe como una estructura kinética susceptible de descomposición, como las partes interrelacionadas de un todo. No se habla aquí de estructura entendida como morfología, ya que mientras los aspectos morfológicos aluden a la *forma*, la estructura se refiere a la *interrelación de formas*. En este sentido, el análisis morfológico es el primer paso para el análisis estructural, puesto que es necesario distinguir las formas antes de proceder a detectar unidades, partes e interrela-

ciones en las danzas. En los estudios estructurales la tarea básica es detectar, pues, unidades reconocibles.

Martin y Pésovar, en sus estudios para establecer una tipología de las danzas húngaras, distinguen dos tipos de unidades:

- **ELEMENTOS KINÉTICOS O PARTES:** unidades menores de la danza que son susceptibles de combinación. Estas unidades parecen aludir al uso de ciertas partes del cuerpo, incluyendo las dinámicas y las formas que asume el movimiento.
- **MOTIVOS:** se trata de otro nivel de unidades menores, pero que se insertan en patrones rítmico-kinéticos recurrentes, es decir, de sucesión de las unidades de movimiento en un tiempo determinado.

La sucesión, repetición y fusión de las unidades menores y las partes, producen las unidades mayores de la danza y es a través de éstas que se consolida el flujo de los movimientos danzados.¹

Ahora bien, el enfoque estructural se pregunta por las reglas de combinación de las unidades menores para detectar la composición de las danzas, y es que, como ya se dijo, en antropología no basta con describir los hechos, sino que, a fin de lograr sentencias generales sobre la cultura humana, es necesario establecer las formas generalizadas de composición y producción de los fenómenos culturales.

Si se quiere obtener un cuadro que comprenda la estructura de las danzas individuales y que compare las propiedades estructurales de los tipos de danza, es indispensable un esquema abstracto de las formas concretas.²

Adrienne Kaeppler realiza el análisis estructural de la danza empleando como modelo el sistema del lenguaje hablado. Distingue las siguientes unidades y niveles de análisis:

- Primer nivel. Kinemas (similar al elemento kinético y el motivo de Martin y Pésovar). Distingue en la danza estudiada elementos equivalentes a fonemas lingüísticos.
- Segundo nivel. Morfokinemas. Se articulan los kinemas en movimientos reconocibles.
- Tercer nivel. Los elementos se combinan para construir unidades con las que los nativos conceptualizan y verbalizan las partes de sus danzas.
- Cuarto nivel. Se refiere a la estructura de las danzas en su totalidad.

Kaeppler determina tres factores que hacen la conexión entre la estructura dancística y el contexto social: el tipo de música, la poesía y la ocasión social.

Por lo general, los estudios estructurales descuidan considerablemente los vínculos de la danza con el contexto; sin embargo, su aportación fundamental es ahondar en las condiciones del análisis estructural y su registro escrito. La utilidad del análisis estructural es que busca "atrapar" el movimiento con la notación escrita para distinguir sus distintos niveles y proceder al trabajo de descomposición. Notar una danza permite detectar sus transformaciones. Al tener un registro escrito, ya sea en algún tipo de notación especializada o mezclando el lenguaje verbal con los símbolos de notación, casi se pueden observar las modificaciones y en qué niveles se producen.

Además, el registro permite ver qué unidades o niveles de la estructura coreográfica son conceptualizados por quienes hacen la danza y la forma como utilizan el tiempo y la longitud de las frases.

En efecto, a través del análisis estructural pueden detectarse los cambios y las variaciones culturales de las frases y relacionarlas en su particularidad con otros aspectos de la cultura. También, al conocer la gramática coreográfica y las reglas de composición, es posible entender cómo y cuándo se rompen o no las reglas, cómo se incorporan los cambios en los elementos o en la reglamentación

misma y determinar qué tan amplio o restringido es el margen de la creatividad en determinado tipo de danza.

Enfoque funcionalista

Los estudios que utilizan este enfoque predominan en Estados Unidos. Su objetivo inicial fue la preservación de las manifestaciones de los grupos humanos en extinción y, específicamente, el rescate de las danzas de los indios americanos. Esta vertiente se aboca al trabajo de recolección de datos sobre las danzas y sus instituciones circundantes, sin preocuparse demasiado por el proceso de registro minucioso de las danzas ni de sus aspectos estructurales o formales salvo, quizá, la anotación de algunas trayectorias trazadas sobre el suelo. En lo sucesivo, el acento se pondrá en el contexto y no en la estructura dancística. La preocupación básica es determinar qué tiene que ver la danza con los ámbitos biológico, físico, psicológico y social de los individuos en comunidad, y preguntarse de qué manera contribuye la danza al funcionamiento de la cultura en general.

El primer paso es, pues, detectar cuál es la *función o funciones* de la danza en una comunidad. Se procede por lo general a establecer un listado, con diversos grados de generalización, de funciones atribuibles a la danza.

Gertrude Prokosch Kurath enlista, por ejemplo, todos los aspectos sociales con los cuales la danza tiene que ver: pubertad, iniciación, cortejo, amistad, bodas, caza, muerte, éxtasis, etcétera. Sin embargo, el carácter tan específico de estas categorías no las hace muy operativas para los análisis interculturales.

Anthony Shay elabora una tipología más general de las funciones sociales de la danza:

- Reflejo y validación de la organización social.
- Expresión ritual.
- Diversión y recreación.
- Desfogue psicológico.

- Reflejo de valores estéticos.
- Reflejo de la actividad económica.

Talcott Parsons, en un nivel de abstracción todavía mayor, desarrolla un cuadro de funciones:

- Control de la tensión social.
- Adaptación (a los roles de trabajo).
- Alcance de metas.
- Integración (a la estructura de poder).

Sin embargo, en la medida en que la danza cumple no sólo una sino varias funciones, la determinación de éstas se hace más compleja. Además, las funciones que cumple la danza se someten a una subclasificación ya que pueden ser abiertas-manifiestas o cerradas-ocultas, así como primarias o secundarias.

Los análisis funcionalistas, dice Peterson Royce, tienen un alcance más clasificatorio que explicativo y, además, ya que las funciones sociales de una danza se modifican históricamente, su poder clasificatorio se hace relativo a tales cambios.

Idealmente, debería haber una articulación entre los enfoques estructurales y los funcionalistas. Por su parte, los análisis estructurales antropológicos acceden a niveles de análisis internos sumamente minuciosos, detectan elementos y reglas combinatorios; sin embargo, pocas veces establecen, desde este nivel estructural minucioso, las relaciones con el contexto y no explican satisfactoriamente cuáles son las razones sociales por las que las piezas de la armazón coreográfica se muevan en uno u otro sentido. Por ejemplo, es importante plantear, desde el nivel de las minucias estructurales, de dónde proviene, en determinado grupo social, la capacidad del creador para respetar o ampliar los límites culturalmente impuestos de las manifestaciones dancísticas; de dónde le viene esa capacidad para modificar o transgredir y proponer nuevas formas o reglamentaciones coreográficas; de qué manera influye la organización social, las relaciones entre los grupos, los

aspectos de la normatividad moral en la creatividad individual; cuáles son las determinantes específicas de lo social y de qué manera hacen que los códigos coreográficos se modifiquen, y por qué en tal o cual dirección. El análisis estructural pretende decir *cómo se mueven* pero no dice *por qué*. Por su parte, los estudios funcionalistas olvidan los elementos internos de la danza, cuya función social debería determinarse a través de la consideración rigurosa de, por ejemplo, el tipo de energías y esfuerzos empleados, el grado de compromiso interpretativo de los bailarines, las relaciones del movimiento de la danza con el movimiento cotidiano, el margen de creatividad que permite cierto estilo dancístico. Porque, ¿cómo determinar, por ejemplo, la magnitud de la función de desfogue psicológico en la danza en un grupo social determinado, si no se contemplan los aspectos de interpretación o creatividad, y la importancia del desempeño individual en el despliegue de la danza? o ¿cómo establecer la función de integración social que puede cumplir una danza si no se revisa la normatividad de usos espaciales y de los modos de interacción grupal de los participantes de una danza? La función de una danza se remite al *por qué se mueven de cierta forma*, pero no habla de *cómo se mueven*.

El enfoque estructural, entonces, tiende a concentrarse en las *operaciones* o actos que constituyen las danzas, en sus elementos constantes y sus reglas de combinación en términos de movimiento.

El enfoque funcionalista se aboca a determinar la *significación* de la danza en su contexto. No lo que en ella se produce, sino lo que de ella repercute en el grupo social.

Dance Event

Un concepto antropológico más reciente, que recupera el nivel operacional de la danza es el *dance event* (evento o acontecimiento dancístico). Establece una especie de nexo entre la estructura de las danzas y su función social al ampliar la concepción de lo que es "danza": la danza es considerada con todo el ambiente que la rodea y el lugar donde se produce: no sólo el movimiento sino los

asistentes, las razones para reunirse, la comida, la bebida, etcétera. De esta manera, la "estructura" de la danza se amplía a un radio mayor que el del movimiento en sí, y se inserta en el funcionamiento social a través del sentido colectivo que se le da al movimiento: la ocasión social.

Owe Ronström en su artículo "The Dance Event. A terminological and methodological discussion of the concept", afirma que las danzas deben estudiarse como "objetos", con estructura interna particular, pero también como "ocasión social" o suceso dancístico que tiene una significación en el contexto.

El momento en el que la danza interactúa con lo social es lo que Ronström denomina *dance event*. Éste se diferencia de otras ocasiones sociales porque sale del flujo de la actividad cotidiana (comidas especiales, fiestas). Está limitado a un tiempo y espacio específicos y los asistentes acuden con la expectativa de que algo va a ocurrir, es decir, se acude a la reunión con un objetivo previo que los asistentes conocen.

En el caso del *dance event*, las personas acuden porque anticipan que ocurrirá algo relacionado con la danza. Este acontecimiento es además reconocible, porque aunque la danza coexiste con otras actividades, que pueden incluso ser muy importantes, ella es siempre la atracción principal de la ocasión.

Ronström pone dos ejemplos de lo que no es un *dance event*:

- En determinada fiesta nacional, hay danza y hay música, pero el objetivo de la reunión es algo más ritualizado: sentirse parte de cierta nación, compartir una identidad común con el resto del grupo.
- En cierto restaurante bar, las personas, sentadas a sus mesas, comen y platican. De repente una o dos parejas se paran a bailar. El motivo de la reunión no es la danza sino la comida y la charla.

Lo que sí es un *dance event* es, por ejemplo, un acontecimiento llamado *igranka* en un club yugoslavo en Estocolmo. Toda la

atención se centra en la música y la danza. Las personas bailan un poco, beben un poco (no beben alcohol), pero no han ido al lugar para eso, sino a bailar. La danza, así, encamina, estructura y dirige el acontecimiento.

Entonces, al observar algún acontecimiento social donde hay manifestaciones de danza con el fin de determinar si se trata de un *dance event*, el primer y más importante paso metodológico es observar y ordenar las actividades que se realizan según su mayor o menor importancia, con el propósito de detectar el objetivo, la razón principal por la que la gente se reúne. Se trata de organizar las actividades desde el centro (actividad principal o "el juego") a la periferia (actividades periféricas o "el espectáculo").

En el centro tenemos la parte medular, la actividad central, "el juego" (*the game*). En torno a este centro hay muchas actividades que pertenecen también al suceso, pero que no están realmente relacionadas con el juego.³

En el caso de una función teatral o "el juego", las personas toman un descanso en el intermedio, se saludan, conversan, toman alguna bebida, y todo esto es "el espectáculo" que rodea al juego, según la terminología que emplea Ronström.

Mientras que en algunos casos la línea divisoria entre juego y espectáculo es muy clara, como en el caso de la danza teatral, en otros es muy difícil detectarla, como en el caso de ceremonias u otros actos ritualizados; pero, por otra parte, la claridad o indefinición de la línea divisoria es significativa para caracterizar el fenómeno mismo. Hasta aquí Ronström propone delimitar las operaciones sociales periféricas de la central.

El siguiente paso ya va introduciéndose a las actividades dancísticas propiamente dichas. La atención se centra en las operaciones correspondientes al juego dancístico, por lo que hay que distinguir los diferentes tipos de desempeños dancísticos: quién danza, quién observa, qué cantidad de energía se le imprime o se le debe imprimir a las danzas.

Estos aspectos permiten distinguir los diferentes tipos de ocasiones dancísticas que coexisten en todas las sociedades, desde las más informales a las más ritualizadas y estructuradas, y que se diferencian por los niveles de competencia y habilidad. Puede observarse que para Ronström los aspectos técnicos son importantes para definir las actividades dancísticas. Así, existen danzas colectivas y otras que sólo pueden realizar quienes tienen un entrenamiento especial. El nivel de habilidad requerido en cierta danza modifica el resto de las actividades periféricas, es decir, los aspectos técnicos tienen una correspondencia con la organización social en su entorno.

...cuando la competencia requerida para establecer la interacción como una forma particular del suceso, es distribuida desigualmente, encontraremos que ciertas personas, con talento, interés y conocimientos especiales serán muy importantes.⁴

Así, en cierto tipo de sucesos dancísticos serán sólo los "especialistas de la expresividad" quienes puedan mantener un juego o evento plausibles.

De esta forma, para Ronström, la categoría conceptual que permite ver las relaciones de la danza con su cultura es justamente la de *dance event*, juego dancístico que involucra múltiples actividades.

Por su parte, Todor Zhivkov y Anna Shturbanova en el artículo "Dance event: Complex Cultural Phenomenon", concentran su atención hacia lo que Ronström denomina "juego", es decir, al hecho dancístico en la deconstrucción del movimiento: aunque el suceso dancístico no puede reducirse a una danza aislada, la danza es el punto culminante y supone la experiencia real de un acto creativo: la manipulación del propio cuerpo humano en movimiento bajo ciertos parámetros.

El suceso dancístico es un acto creativo y un acto de socialización de esa creatividad, así pues, esos dos mecanismos (los mecanismos de socialización y de creatividad estética) permitirán conocer la cualidad específica del suceso.

De manera todavía más cercana al "juego", al núcleo del *dance event* (la danza misma y su composición estructural), está la posición de Allegra Fuller Snyder. La investigadora afirma que la danza, como toda conducta humana, tiene su contexto social. Para captar esta vinculación propone el concepto *event*, acontecimiento, que delimita una experiencia que se da en un espacio-tiempo determinados, y que emplea cierto tipo de energía.

Así pues, el *event* supone una relación entre espacio y tiempo que se establece a través de la energía dinámica del movimiento. La complejidad de las interrelaciones entre tiempo, espacio y energía que se tejen en el acontecimiento dancístico requiere de un análisis en niveles. Por otra parte, el lenguaje verbal no parece ser el más indicado para recuperar toda la dinamicidad de esta experiencia, por lo que será necesario recurrir a otros métodos de descripción.

En suma, el concepto de acontecimiento se manejará mejor mediante el establecimiento de niveles de tiempo-espacio-energía descritos visualmente y no verbalmente, que entonces podrán revelar el concepto total a través del despliegue completo de macro y micro patrones.⁵

Los niveles que permiten abordar la complejidad del hecho se definen por un parámetro particular de espacio tiempo. En cada nivel deben organizarse las unidades correspondientes como un sistema en sí mismo. Esta aparente separación no está en contradicción con la captación del acontecimiento como un todo, porque cada nivel se relaciona con los otros, no por ser similar sino porque les añade sentido. La organización en niveles se da de lo general a lo particular, es decir, desde lo más relacionado con la generalidad del contexto social, hasta las minucias del movimiento mismo. Así, Fuller Snyder propone los siguientes niveles:

NIVEL 1. Visión del mundo. Se trata de encontrar la significación cultural, amplia, del espacio y del tiempo, y de sus relaciones, porque ahí se encuentra implícito el orden que se le atribuye al

universo. Analizar el factor tiempo pone en evidencia importantes preocupaciones de la cultura en cuestión.

NIVEL 2. Ritual, festival, espectáculo. Se trata de especificar la relación espacio-tiempo en el acontecimiento mismo y su relación de complementariedad con el espacio tiempo cultural. En efecto, el tiempo particular del ritual está determinado culturalmente. El tiempo del ritual depende fundamentalmente de dos factores: la intensidad del despliegue público (número de participantes) y la intensidad psicológica, de entrega, al ritual.

NIVEL 3. La danza vista desde fuera.

NIVEL 4. La danza vista desde dentro. Ambos niveles corresponden a una consideración técnica de la danza, es decir, al uso del espacio-tiempo en términos de coreografía, concebida ésta como un microacontecimiento. En el nivel 3 Fuller Snyder trabaja con la unidad de un grupo de bailarines moviéndose en un área específica y en un tiempo determinado. En el nivel 4 la atención se centra en los individuos, en las interacciones energéticas, en las interpretaciones personales.

En la perspectiva del exterior, uno percibe lo que está sucediendo colectivamente, se toman en cuenta los bailarines individuales en la medida en que forman un grupo, mientras que en el siguiente nivel, el nivel del interior, se trabaja con individuos en sus funciones sociales.⁶

NIVEL 5. El símbolo dancístico. Aquí se toman en cuenta el vestuario, los accesorios y el movimiento como significativos de algo: todo puede significar, todo puede interpretarse en términos de su relación con el nivel 1, es decir, con una concepción del mundo más general. Se hace énfasis aquí no en el nivel de las operaciones kinéticas sino en el de lo visual-simbólico.

NIVEL 6. El movimiento. Este nivel contempla la acción misma del cuerpo; el movimiento no se identifica con ningún símbolo, se considera como el hecho físico que es. Hay aquí un análisis de movimiento en términos de tiempo, espacio y energía. Para este

fin es útil el sistema Laban de notación en el análisis que propone Fuller Snyder.

NIVEL 7. Kinemas. Estas unidades, ya descritas por Kaeppler, semejantes a los fonemas del lenguaje hablado, son acciones o posiciones que, aunque no tienen significado en sí mismas, son las unidades fundamentales a partir de las cuales se constituye cierto tipo de danza.

De las concepciones espacio-temporales más generales que imperan en una cultura, a las formas básicas de bailar de sus integrantes, el *dance event* requiere de un análisis complejo. Fuller Snyder se preocupa, sin embargo, por los aspectos estructurales de las danzas, por su descomposición en niveles y en sus correspondientes unidades (niveles 3 a 6): se trata de leer las concepciones culturales de espacio-tiempo en el uso de tiempos y espacios coreográficos y rituales.

Para entender la danza en el contexto del acontecimiento, parece importante incluir este continuo total que va de la visión del mundo al nivel kinémico, y sistematizarlo de esta manera a fin de agotar el holismo inherente al concepto de acontecimiento. Podemos así ubicar a la danza en su correcta relación con la cultura y con la experiencia y el comportamiento individual.⁷

Entre las dos alternativas de análisis mediante el concepto *dance event*, la de Owe Ronström y la de Fuller Snyder, podemos encontrar una diferencia sustancial: para Fuller Snyder –cuyos niveles de análisis estructural llegan al análisis Laban de movimiento– el acontecimiento dancístico está detenido, es un suceso que puede paralizarse un momento y ser así contrastado con el contexto social. Para Ronström, por el contrario, el acento está puesto en la dinamicidad de las operaciones sociales y dancísticas: el interior de la danza, el "juego", no está entendido del todo como una estructura coreográfica a descifrar, sino por sus operaciones de producción: el entrenamiento técnico, que suponen hábitos que están antes y después del suceso coreográfico. Es la noción de entrenamiento lo que hace pensar en la danza como un modo

de producción permanente, dinámico, inserto así en la dinamicidad de las operaciones sociales.

La noción de la danza como estructura kinética que sucede en un tiempo y espacio delimitados, es distinta de la idea de danza entendida como un hábito (entrenamiento) repetitivo y cuya temporalidad se presenta continua e inacabada. Tal distinción entre las dos perspectivas, danza-objeto y danza-hábito (que en última instancia podrían ser complementarias), nos permitirá entender con más precisión las diferentes propuestas.

Amparo Sevilla y las danzas subalternas mexicanas

Para Amparo Sevilla las diversas manifestaciones culturales y artísticas, vistas en relación con su contexto son agentes activos en el juego de fuerzas sociales, son piezas que se instalan en los procesos de equilibrio y desequilibrio de las hegemonías y las relaciones de dominio entre las facciones sociales. La cultura, el arte y la danza, no son fenómenos legibles al margen de los grupos sociales que los producen, ni de las relaciones de desigualdad entre ellos. La existencia de grupos hegemónicos y grupos subalternos, y la distinción entre trabajo intelectual y manual, hacen confluir una diversidad de códigos culturales.

Las expresiones simbólicas surgen de las condiciones materiales y sociales de existencia y de la situación y posición que los sujetos tienen en una estructura social determinada. Los agentes que intervienen en la producción cultural son, principalmente, los que realizan el trabajo intelectual de la sociedad, esto es, los intelectuales mediante la interacción con la clase a la que pertenecen.⁸

Son dos los aspectos que marcan las diferencias entre los grupos sociales en el terreno de la producción cultural: la desigualdad material y social de los diversos grupos, y la desigualdad en las formas de emplear los bienes, es decir, las diferencias en el consumo simbólico o la forma particular en que cada grupo vive, representa y traduce en símbolos su realidad.

Siguiendo a Bourdieu, Sevilla define la cultura como la transmutación de las diferencias económicas en diferencias de código simbólico. Por supuesto que estas diferencias de posición económica y de consumo simbólico no son simples "diferencias", sino que conforman una composición desequilibrada de fuerzas: las sociedades clasistas organizan y recomponen la heterogeneidad de códigos siempre en torno a la cultura dominante, puesta como el centro organizador del resto de los códigos.

Asimismo, retomando el planteamiento gramsciano, Sevilla distingue una cultura hegemónica –que elabora, sistematiza y organiza políticamente sus elementos; centralizada y centralizadora que funciona como marco de referencia para el resto de la sociedad– y una cultura subalterna –diversa, con muchas formas de representación simbólica, que mezcla en la práctica cotidiana elementos propios y dominantes sin organizarlos sistemáticamente.

Las clases subalternas, productoras de la cultura correspondiente, no tienen las mismas posibilidades de la clase hegemónica para generar y difundir su propia cultura, pero producen movimientos de resistencia y oposición que causan fisuras en el sistema dominante.

Este contexto es el terreno accidentado en el que están insertas las manifestaciones dancísticas.

Las expresiones dancísticas sólo pueden ser entendidas en un marco que integre los elementos constitutivos del fenómeno coreográfico, esto es, el significado de la expresión, los aspectos coreográficos (diseños en el espacio, estilo, carácter, etcétera), la indumentaria, la música acompañante, las formas de organización de los grupos danzantes, sus relaciones sociales con la población,

etcétera, con los procesos históricos, económicos y políticos en los cuales dichas manifestaciones se han desarrollado.⁹

La danza, como el arte en general, no escapa a las contradicciones de las sociedades clasistas, por lo que surgen formas de danza articuladas con la cultura hegemónica, así como otras que son parte de las culturas subalternas. Las diferencias entre unas y otras atañen tanto a factores objetivos (sus modos de producción y los significados que sustentan) como subjetivos (superioridad de las hegemónicas, inferioridad de las subalternas).

En las sociedades capitalistas, dependientes y desarrolladas, el sistema de las Bellas Artes, de origen europeo, es modelo hegemónico de cultura. De manera que muchos estudios, incluso de sello marxista, tienen como modelo tal sistema y excluyen la consideración de las condiciones concretas de producción y los productos de las clases subalternas.

¿Qué es la danza?

Pero, aun en su inserción social, la danza es una producción específica que se define por sus características propias, por los rasgos que le hacen ser una actividad que se distingue de otras manifestaciones culturales. La danza... "Constituye un lenguaje (determinado social e históricamente) en donde el mensaje se transmite por medio de símbolos elaborados con el movimiento del cuerpo humano."¹⁰

Lo específico de las danzas puede definirse por los siguientes elementos:

- No es creación de un individuo sino de las clases y grupos sociales.
- El tipo de creación-concepción en danza está determinado por el momento histórico en que se producen.
- Surge de las relaciones entre los hombres y la naturaleza, y de los hombres entre sí. A menudo, las danzas reflejan estas

relaciones, por ejemplo, en las danzas de guerra, de agricultura, etcétera.

- La creación contiene y transmite la visión del mundo de grupos y clases a través del movimiento del cuerpo.
- La danza es expresión y comunicación: es lenguaje plasmado en diseños corporales que se remiten a símbolos insertos en determinada tradición cultural.

En esta delimitación de la especificidad de la danza, la investigadora pone énfasis en los aspectos simbólico-visuales y, aun si la danza incluye tanto aspectos biológicos, como emotivos y racionales, se distingue del movimiento cotidiano porque sus movimientos tienen un cierto tipo de coherencia y un orden previo que organiza a éstos a partir de formas específicas: el ritmo, la dinámica y los diseños espaciales; además, es vehículo transmisor de sensaciones, deseos, sentimientos, etcétera.

La danza se desarrolla rítmicamente, comunica y genera sensaciones placenteras e impulsos creativos, pero, ¿cómo se vincula esta actividad motriz con todo el complejo de clases de una sociedad? Para establecer esta conexión, por lo que toca a la especificidad de la danza, Sevilla recupera, además de los aspectos simbólicos, los aspectos constructivos. Y por lo que toca al análisis del contexto, retoma el concepto de *campo artístico* y el funcionamiento del Estado.

Danza y hábito

Mediante el concepto de *campo artístico*, que en el caso concreto de las danzas tradicionales mexicanas se ve modificado por el Estado, Amparo Sevilla vincula las danzas tanto en sus aspectos simbólicos como constructivos: el campo artístico concede a las danzas su inserción social en términos de acciones específicas, de modos de producción concretos y de relaciones sociales concretas, y en ese marco las danzas asumen su forma y significado social.

Aunque no lo explicita claramente, nos atrevemos a interpretar en Amparo Sevilla un vínculo fuerte entre el *campo artístico*, en tanto acciones sociales, y lo que denominará el hábito que, también en término de acciones, y no de símbolos, establecerá la relación entre el movimiento cotidiano y la danza.

En un primer momento, Sevilla define a la danza por sus aspectos simbólicos, esto es, como una forma de *interpretación simbólica*, en donde se configura visiblemente, a través de acciones corporales, una forma de percibir la realidad. Esto se nota cuando define a la danza como un tipo de creación que contiene y transmite la visión del mundo de grupos y clases, a través del movimiento del cuerpo o cuando la describe como una expresión, forma de comunicación o lenguaje que se plasma en diseños corporales que, a su vez, remiten a símbolos insertos en una tradición cultural. Es decir, Sevilla le concede a la danza una existencia virtual en la que es *visible* la simbolización de lo real.

... la danza es la transformación objetiva de una realidad que se capta en la mente y posteriormente es reelaborada e interpretada a través de una imagen virtual. En todos los géneros dancísticos se observan "modelos" o formas preestablecidas socialmente que el individuo aprende y reproduce; en estas acciones se lleva a cabo una captación de la imagen y una ordenación mental de ésta previa a su proyección.¹¹

Sin embargo, la danza, además de ser una interpretación simbólica de la realidad, es elaboradora de esa realidad, a través de los modos de producción de los cuerpos. Este aspecto lo considera Amparo Sevilla cuando busca el origen del movimiento dancístico en el movimiento cotidiano.

Mientras la expresión cotidiana de movimientos del cuerpo es un proceso mecánico, directo e inmediato, la expresión de movimientos en danza es el resultado de un proceso de elaboración consciente que pasa por varias etapas, aunque cabe señalar que la danza es una producción estereotipada de los movimientos y

gestos que se realizan en la vida cotidiana, pues son éstos los que en gran medida se proyectan en la acción dancística pudiéndose afirmar incluso que ésta es en cierta forma una derivación de las posiciones que adopta el cuerpo para el trabajo y la vida.¹²

La investigadora señala aquí lo que nosotros consideramos como una fase anterior a la producción de símbolos-imágenes, es decir, la producción técnica, concreta, de los cuerpos: los hábitos culturalmente implantados, el estilo de movimiento que elige cierto grupo social, la "cultura somática" de los pueblos. "...cada sociedad otorga un significado a unos pocos de los innumerables movimientos anatómicamente posibles para el ser humano."¹³

"... dicho aprendizaje es parte de la cultura somática, la cual está constituida por un sistema de normas que rigen y determinan las conductas físicas de los sujetos sociales."¹⁴

Sevilla evoca las ideas de algunos teóricos que han ahondado en el nivel corporal de producción y reproducción social: Luc Boltanski, por ejemplo, aplica la concepción semiótica de la cultura de Bourdieu y desarrolla los conceptos de "habitus corporal" y "cultura somática". Para Luc Boltanski, citado por Sevilla, el hábito corporal es:

El principio generador y unificador de las conductas de los miembros de un grupo, es decir, del sistema de normas profundamente interiorizadas que, sin expresarse nunca total y sistemáticamente, rigen implícitamente la relación de los individuos.¹⁵

Sin profundizar demasiado en ello, por no ser ése el motivo de su investigación, Amparo Sevilla deja planteada y abierta una línea de investigación fundamental para la relación de la danza con su contexto histórico, sobre la cual, precisamente, nuestra investigación pretende moverse: el estudio de los códigos corporales, las formas de producción histórica del cuerpo humano y su ubicación en el juego de fuerza sociales. Además, desde este punto de vista, la danza está ligada al movimiento cotidiano. Conocer, entonces,

los mecanismos de producción socio-corporal permitirá conocer las formas de generación de las danzas.

Danzas tradicionales mexicanas

En su estudio de las danzas y bailes populares tradicionales, Sevilla procede metódicamente de la siguiente manera:

1. Elabora una definición de lo que son las danzas y bailes populares-tradicionales de México:

- Los movimientos corporales se transmiten en forma oral, por imitación, anónimamente. Sevilla hace referencia aquí a una forma de transmisión específica del saber corporal que se inscribe en la dimensión de los hábitos.
- Las danzas se producen en un contexto ceremonial, contienen patrones rígidos en cuanto a diseño espacial, pasos, estilo, indumentaria, personajes, sitio de representación. Hay una compleja organización de jerarquías para su realización.
- Los bailes se desarrollan en fiestas familiares y civiles, y no son actos rituales religiosos.

2. Enumera las principales características de las danzas tradicionales. Sevilla describe desde sus aspectos coreográficos más específicos hasta los elementos y actividades que las relacionan más con la organización social.

a) Aunque no pueden separarse del todo los aspectos simbólicos de los constructivos, Sevilla distingue ciertos elementos que denotan un privilegio de unos u otros de los aspectos mencionados. En principio elabora un cuadro de lo que pueden considerarse ASPECTOS más bien LITERARIOS, VISUALES y SIMBÓLICOS de las danzas:

- Nombre de la danza, número de integrantes, tema o carácter de la danza (animales, actividad laboral, personajes).
- Relación del carácter y significado de las danzas: las danzas pueden cumplir fines mágicos, religiosos o rituales, muchas veces son ofrendas y búsqueda de protección.

- El tema o significado expresa parte de la concepción del mundo y de vida a través de símbolos que se plasman en los movimientos y la indumentaria. Estos significados cambian con el tiempo. Además, las danzas pueden contener imágenes narrativas o no tener imagen.

Después, sobre ASPECTOS DE TIPO CONSTRUCTIVO, al descubrir las danzas como sucesos en un tiempo y espacio delimitados, Sevilla distingue:

- Número de personajes (con sus inseparables connotaciones simbólicas, es decir, qué tipo de personajes participan en la danza, con qué cargos militares, con qué títulos nobiliarios, qué personajes históricos).
- Partes de la danza (cada parte adopta el nombre de "son"): se les puede denominar a los sones según el lugar que ocupan en la danza ("Entrada", "Saludo"). Entre cada una de estas partes hay pausas de duración variable.
- Diseño básico: líneas paralelas (2 o 4), cruce de líneas, diagonales, parejas, cadenas, círculos.
- Diseño corporal, pasos y actividades que se determinan según el carácter de las danzas. Amparo Sevilla extrae las siguientes descripciones: El torso se mantiene rígido, son las piernas y los pies los que realizan pasos simples y compuestos; se hacen reverencias.
- Duración: las danzas en ocasiones duran hasta dos días o se producen por horas de manera ininterrumpida.

b) INDUMENTARIA. De la indumentaria, Amparo Sevilla rescata el nombre, el número de prendas, los diseños y su procedencia, los materiales, los costos, la duración de las prendas y accesorios, el significado de toda la indumentaria y de cada una de sus partes, los lugares para vestirse y guardar la indumentaria y las ceremonias relacionadas con ella. A cada danza, según su origen y significado corresponde una indumentaria especial.

c) ORGANIZACIÓN SOCIAL. El siguiente nivel de análisis es la organización colectiva que permite el desarrollo de las danzas; es decir, el campo artístico de las danzas tradicionales, sus modos de producción y sus relaciones sociales de producción específicas en términos de acciones que vinculan la danza con el resto de lo social:

- Tipo de organización.
- Número de encargados.
- Formas de llegar al cargo y las obligaciones que éste implica.
- Formas de cooperación para los gastos que supone la realización de las danzas.
- Normas que rigen las relaciones y la conducta en el grupo de los danzantes.
- Motivos de ingreso a la danza.
- Características de los integrantes.
- Sistemas de enseñanza aprendizaje.
- Relaciones con actividades civiles y religiosas.
- Fechas y lugares de actuación.

d) MÚSICA. En lo que toca a la relación con la música distingue:

- Tipo de conjunto.
- Número de instrumentos.
- Géneros o formas musicales.
- Origen o procedencia de los integrantes del grupo, de los instrumentos, de las melodías.
- Costos de la actuación.
- Instrumentos interpretados.
- Elementos sonoros (cantos, versos, gritos).

e) ASPECTOS HISTÓRICOS. Finalmente, Amparo Sevilla considera aspectos que sitúan a la danza en su movimiento y desarrollo histórico.

- Origen temporal y espacial.
- Cambios internos y externos.
- Causas de ausencia ocasional o total.
- Época de mayor o menor esplendor.
- Formas de conservación.
- Fecha de fundación del grupo de danzantes.

El Estado mexicano

Ahora bien, ¿cómo entran en movimiento todos los factores antes mencionados?, ¿cómo del listado atemporal pasa a describir el proceso histórico específico de las danzas subalternas mexicanas? Amparo Sevilla dinamiza estas categorías de análisis mediante la figura del Estado mexicano. Entre las danzas y su contexto histórico, el Estado es la pieza clave de conexión y contraste entre manifestaciones estéticas procedentes de culturas tradicionales, enfrentadas a un contexto social capitalista moderno que las resemantiza y las transforma. Se cambia, entonces, tanto su significación como su estructura, es decir, sus aspectos simbólicos y constructivos. Es finalmente la acción estatal, la dinámica gubernamental, como voluntad globalizadora, la que hace interactuar todas las piezas.

Ya en el pasado fue el poder eclesiástico el que interactuó de forma particular con el campo artístico de las danzas tradicionales. En la modernidad será el Estado el que modifique el campo artístico de estas manifestaciones y lo vincule de otra manera con el resto de la organización social.

En efecto, el Estado mexicano suprime ciertos rasgos no capitalistas y refuncionaliza otros. La proletarización del campesinado ocasiona el cambio y la desaparición de esas danzas. Además, por

el bloque que el Estado forma con los medios masivos, se imponen, a través de éstos, otros tipos de baile.

Por otra parte, el folclor es utilizado por el Estado para promover una imagen homogénea del México nacional mediante su academización y su espectacularización, es decir, modificando su campo artístico tradicional e insertándolo en el campo artístico de las Bellas Artes. La *academización* supone la enseñanza de danzas y bailes, que modifica o reinventa la coreografía, el carácter, la indumentaria y el significado. La *espectacularización* es la creación de grupos profesionales o de aficionados de este tipo de danza para la representación escénica o el traslado de grupos auténticos a los foros teatrales.

Entre el contexto general del sistema capitalista mexicano y las manifestaciones dancísticas tradicionales y populares, existe, pues, una *modificación del campo artístico* y de la significación social de la actividad, llevada a cabo por el Estado a través de cuatro mecanismos:

- La institucionalización. A través de la escuela, la televisión y el teatro, se imponen modelos de estilo, actitud y diseño a los que hay que ajustarse para ser aceptado.
- La comercialización. El acto de bailar se convierte en un acto de consumo. Bailar implica, en el caso de la danza no profesional, comprar espacio (*cover*), música, bebida, vestuario, y en el caso de la profesional, comprar y vender un espectáculo.
- La especialización. Se delega la posibilidad que todos tienen de bailar a la práctica especializada de los profesionales. Son ellos, entonces, los que pueden plasmar su expresividad en la danza.
- El sistema de valores. La mayor parte de las expresiones dancísticas y artísticas transmiten el orden establecido (moral, político, religioso, etcétera).

Finalmente, habrá que decir que las aportaciones de Amparo Sevilla al estudio social e histórico de la danza, son por un lado, haber utilizado el concepto de campo artístico en el estudio de las

manifestaciones dancísticas y, sobre todo, haber dejado abierto el campo de estudio del *habitus* corporal. Ambas ideas parecen abrir un amplio universo para la investigación dancística.

Sociología weberiana y ballet

De los pocos estudios socio-históricos de la danza escénica, está el de Sandra y Philip Hammond, con el enfoque sociológico weberiano. Los Hammond ahondan en la noción de *base técnica* para hacer un seguimiento histórico del desarrollo del ballet. Su énfasis está puesto en los aspectos internos de la danza, concebidos como operaciones técnicas, no estáticas (reducidas al instante de una obra coreográfica) sino como un sustrato permanente del "hábito" del ballet.

Autonomía y base técnica

En contra de las historias del ballet que conciben a esta manifestación como producto de personalidades dominantes, los Hammond afirman que el ballet debe considerarse por su técnica. En el ballet, más que en otras artes, la técnica es relativamente más importante. La meta de los investigadores es explorar la idea de que la historia de cada una de las artes difiere en la técnica específica y en la importancia relativa que la técnica juega en la ejecución.

Las historias del arte atribuyen la producción y los cambios del arte a las personas que lo producen o a las fuerzas sociales que influyen en los artistas y sus productos.

Lo más ilustrativo aquí son las llamadas teorías marxistas del arte que apuntan a la operación de los intereses económicos como productores del estilo y sustancia del arte, así como del mercado del arte.¹⁶

Sin embargo, existen muchos factores: no hay una sola causa que explique la producción y cambios artísticos. Pero, sobre todo, hay que partir de que el arte posee un *grado de autonomía* o una *lógica*

interna que es independiente de la personalidad y la época del artista.

El grado de autonomía es aquella tradición de técnicas, problemas y materias, institucionalizado y hasta cierto punto impermeable a las voluntades individuales y a las fuerzas sociales.

El grado de autonomía de las artes tiene más que ver con aspectos técnicos que estilísticos, y es que mientras el *estilo* es una actitud frente a la técnica, más vulnerable a factores externos, la *base técnica* son los métodos y materiales menos vulnerables: la técnica permanece ahí.

Las transformaciones de la base técnica pueden producir un cambio en el arte, pero eso depende de algunos factores:

- Si hay una acumulación de nivel técnico.
- Si hay una irreversibilidad técnica, es decir: cada avance técnico pasará a las generaciones posteriores, sea usado en los procesos creativos o no. Por ejemplo, la habilidad para hacer muchas piruetas que aportó el siglo XIX, sigue evolucionando y queda como modelo para medir técnicamente a los bailarines.
- Si hay evolución o progresión en la técnica. Esto no quiere decir que el arte moderno sea superior, sino que todo material o técnica "descubierto" o empleado, hace a los artistas de cada generación más capaces de hacer lo que sus predecesores no podían.

La importancia de las técnicas difiere de un arte a otro, incluso puede ser tan importante que excluya cualquier otra cosa. En el caso, por ejemplo, de la arquitectura, la función de la base técnica es más amplia que en música y poesía.

Puede escribirse música, pueden pintarse cuadros y la técnica puede ser ignorada, incluso si el resultado estético es desastroso. Pero los planos de un edificio que ignoran las consideraciones técnicas, pueden no ser calificadas como arquitectura.¹⁷

Así, la base técnica es una variable: a mayor base técnica, menor es la eficacia de la instrucción a principiantes, menor es la intervención de los profanos y menor la intervención de factores personales.

A menor base técnica, cobra mayor importancia el estilo y los factores personales; el artista es más libre de elegir técnicas, estilos y públicos, y su arte recibe la influencia de su personalidad así como de las fuerzas sociales circundantes.

Así, se ha creído que el ballet es una actividad de estilo, producto de la iniciativa de sus creadores, pero el ballet posee una fuerte base técnica. La historia del ballet puede verse, entonces, a través de ciertas variables y de cinco etapas de desarrollo técnico. Las variables son: Etapa histórica (factores no técnicos); Insatisfacción con cierto factor y Técnica innovadora resultante. Las etapas históricas: Inicios del ballet, Ballet de la corte, Profesionalización, Independencia del ballet, Decaimiento del romanticismo. ETAPA 1. En el caso de la etapa histórica de los inicios del ballet, se produjo una *insatisfacción* con las costumbres folclóricas, y la *técnica innovadora* fue la cortesía con grandes maneras.

ETAPA 2. En el ballet de la corte el amateurismo fue lo insatisfactorio, y la técnica innovadora fue la codificación de las cinco posiciones, entre otras cosas.

ETAPA 3. En la etapa de profesionalización, la insatisfacción fue con el papel secundario de la danza, y la técnica se depuró en un máximo *dehors*.

ETAPA 4. En la época de la independencia del ballet la inconformidad fue con la frialdad del clasicismo, y la técnica resultante fue el dominio del espacio aéreo.

ETAPA 5. En el declinar del romanticismo la inconformidad fue con la artificialidad de la fantasía, y la técnica innovadora fue la aplicación de las llamadas extensiones máximas.

Por factores *no técnicos* se puede entender, por ejemplo, en la etapa del ballet de la corte, el establecimiento de la Académie Royal de Danse, el retiro de Luis XVI y la adquisición de un teatro

para las nuevas producciones de ópera y ballet. La aparición de estos factores producen, a la larga, la *insatisfacción* con cierto factor, cuestionan las formas heredadas y tienen gran impacto en los cambios, por lo que propician *innovaciones técnicas*. Por ejemplo, el descontento con el amateurismo, heredado de las grandes maneras cortesanas, produce en principio la codificación de las cinco posiciones.

En el caso de la etapa de la profesionalización, insatisfacción e innovación técnica se estructuran así:

En el siglo XIX la técnica del ballet se basó en el *dehors* de las piernas a 180 grados, un alcance que no se requería cuando el modesto *dehors* de las cinco posiciones de los pies se codificó en el siglo anterior. Cuando la nueva expectativa del máximo *dehors* se volvió más vigorosa y sistemática, el entrenamiento resultó en el descubrimiento de la capacidad para los saltos, los giros, mayores extensiones y la fuerza para bailar sobre las puntas de los pies. Es decir, el dominio del espacio aéreo no sólo fue posible como resultado de un mayor *dehors* de las piernas sino que fue *sugerido* también por el *dehors*.¹⁸

Así, las innovaciones técnicas proceden de dos variables: de la innovación técnica anterior que se ha institucionalizado y de la insatisfacción que ésta propició. Cada desarrollo técnico, entonces, sugiere los posteriores.

La propuesta es una historia del ballet con el fundamento de la base técnica y no una historia de los estilos ni de los individuos, ni de las fuerzas circundantes.

Habría que preguntarse, sin embargo, si el concepto de base técnica no está demasiado arraigado en la concepción de las Bellas Artes —del arte profesionalizado, autónomo del sistema capitalista moderno—, y si los Hammond no le conceden demasiada autonomía a la base técnica. Cabría preguntarse, ¿qué sucedía en el resto de los usos cotidianos del cuerpo (el flujo del movimiento de la época) mientras se desarrollaba la técnica del ballet? ¿No hay nada en esos usos, en la cultura corporal del momento que haya influido

o tenido algo que ver en las transformaciones técnicas? A primera vista no se aprecian los nexos entre la danza y el resto de los usos kinéticos.

Pierre-Alain Baud:
códigos dancísticos y prácticas de distribución

En su estudio sobre el movimiento independiente de la danza contemporánea mexicana de los años 80 –vertido principalmente en su trabajo *Una danza tan ansiada... La danza en México como experiencia de comunicación y de poder*– Pierre-Alain Baud, "Petul", sitúa históricamente esta manifestación: revisa los canales de comunicación semiótica y de distribución que vinculan las obras dancísticas en sí con el contexto social. La danza, en su interior, es un complejo de símbolos que pueden suscitar reacciones diversas en los espectadores; y hacia el exterior genera un conjunto de prácticas que permiten su distribución y su consumo, en una sociedad clasista, culturalmente heterogénea como México, donde confluyen una diversidad de códigos de comunicación cuyas posibilidades de interpretación son múltiples. Así, detrás de la vivacidad de la actividad dancística mexicana, el autor se propone detectar las fracturas, las contradicciones y las oportunidades de intervención social de la danza.

La danza, como todo hecho, todo sistema de comunicación históricamente inserto en la sociedad, es, simultáneamente, lenguaje y práctica social. Es lenguaje que desarrolla de forma singular referencias que resuenan en los códigos del –o de los– público, y es práctica social que implica un aparato de comunicación regido por actores socialmente situados en el conjunto de las relaciones conflictivas que anima toda sociedad.¹⁹

Las categorías que le permiten a "Petul" insertar la danza en su entorno social son:

- LA DANZA COMO LENGUAJE, que atañe a los aspectos simbólicos, considerados aquí siempre en relación con la mirada del espectador. Los niveles estructurales del análisis de "Petul" retoman la perspectiva semiótica: no se considera a la danza como una construcción cerrada cuya lógica se basta a sí misma, sino que cada elemento de esa construcción abre un canal de comunicación que se completa con la mirada del espectador. La estructura de la danza se remite a la percepción del público y cierra con ella.

Los escasos análisis semióticos nos enseñan que la danza teatral está compuesta por múltiples sistemas de signos: movimiento corporal, música, iluminación, maquillaje —o uso de máscaras— vestuario, accesorios, ubicación en el escenario, etcétera. Cada uno tiene su lógica en sí mismo. Tales elementos múltiples se combinan entre sí —en redundancia o en oposición— durante cada momento escénico y estos momentos se suceden en la coreografía, lo que permite al coreógrafo expresar sus ideas y sentimientos a través del desarrollo poético de este lenguaje multidimensional que se halla en el espacio, en el tiempo y en el sonido.²⁰

Así, se produce una doble articulación: primero, cada elemento del sistema es percibido según los códigos de percepción de los espectadores y tiene sus referencias culturales particulares, y luego, cada elemento en relación con los otros del sistema produce nuevos sentidos.

Ahora bien, ¿en qué medida estos sistemas de signos y sus interrelaciones se vinculan a los códigos de percepción del público? ¿qué tanto existe comunicación, es decir, entendimiento recíproco y una posibilidad de diálogo entre el coreógrafo y el público? ¿qué imágenes sugiere en la mente y la sensibilidad de los espectadores tal música sinfónica o electroacústica, tal malla brillante llevada por el bailarín, tales luces rojas, tal silla de paja, tal posición central en el escenario o tal desplazamiento hacia atrás? ¿qué desciframiento, qué correspondencia, qué respuesta propicia la obra por parte del público?²¹

- LA DANZA COMO PRÁCTICA SOCIAL, que atañe a sus formas de circulación, distribución y funcionamiento en el tejido social, es decir, la danza considerada más allá de su producción interna, que trasciende los límites del espectáculo dancístico como tal para interactuar con las instituciones involucradas (el mercado, el medio profesional, el movimiento de los grupos sociales, etcétera).

El propósito de nuestra investigación es estudiar dos problemas: primero, aprehender el ambiente de la danza en su conjunto: las lógicas culturales, sociales y profesionales y las lógicas de dominación cultural, es decir, los niveles y modos de determinación que impone el exterior social; y segundo, situar el posible funcionamiento de la danza en México como espacio alternativo, esto es, sus alcances transformadores.

El interés de esta investigación es detectar la manera como el investigador procede para vincular la danza con el resto de la organización social, a través de las ideas de *danza como lenguaje* y *danza como práctica social*.

El marco teórico es la corriente de la comunicación popular que sitúa la relación emisor-receptor dentro de una práctica social viva, permitiendo que el receptor no sólo reciba, sino *descifre* el mensaje a partir de su capital perceptivo. Lo popular está entendido aquí como lo concibe Gramsci: la posición de una clase en relación con otra hegemónica. La idea de clase social también alude aquí tanto a la posición en el proceso productivo (situación económica) como a la forma en que los diferentes grupos estructuran sus hábitos, prácticas y creencias.

Aunque el autor revisa casi todas las épocas de la historia de la danza mexicana desde esta perspectiva, su análisis primordial es el del movimiento independiente, donde se verifican con más nitidez sus planteamientos teóricos.

México y la danza

Al analizar la danza mexicana del decenio de los años 80, Pierre-Alain Baud señala tres "personajes" principales: el Estado mexicano, la iniciativa privada y el campo artístico de la danza; éste último, procedente del sistema académico y profesionalizado de las Bellas Artes y con una accidentada historia de organización gremial.

El autor revisa la manera como las acciones de la iniciativa privada, al distribuir un tipo de cultura que se introduce en lo cotidiano de la sociedad civil, generan un conjunto de hábitos, prácticas y creencias que relegan a la danza académica a un ámbito marginal de la cultura mexicana, sin demasiados canales de distribución.

El Estado, por medio del INBA, y los mecanismos parapúblicos como el ISSSTE, el IMSS, el DDF, etc., ofrece en términos institucionales las oportunidades de distribución para los grupos de danza contemporánea: tres compañías subsidiadas y un sinnúmero de grupos independientes.

En su lógica interna la danza contemporánea en México es un movimiento que continúa el flujo de la danza moderna procedente de Estados Unidos y se inserta en la cultura corporal mexicana en el decenio de los 40 bajo la tutela del Estado.

En efecto, para "Petul" la danza contemporánea mexicana es el producto de la articulación entre este movimiento estadounidense y la práctica generalizada del baile en México como rasgo cultural. Así, la producción dancística contemporánea está marcada por la lógica de la profesionalización académica propia de las Bellas Artes, que se produce como una práctica desligada de la población en general. El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se ocupa de:

...apoyar a los artistas sin problematizar su posición y papel social, ignorando los procesos culturales que funcionan en el país, particularmente la masificación generalizada de un mercado cultural

en plena expansión –que por lo tanto se deja a la empresa que sí tiene un proyecto– y la creciente demanda de participación de una sociedad civil cada vez más informada.²²

La coyuntura

Son los modos de producción y consumo, y los canales de distribución de esta danza contemporánea profesionalizada de tradición académica lo que el investigador enfoca en el momento en que, coyunturalmente, el gremio de la danza contemporánea decide desarrollar una práctica autogestiva, no institucional y un lenguaje acorde con estas nuevas exigencias organizativas.

La coyuntura se sitúa después de los sismos de 1985 en la ciudad de México: de la voluntad de ayuda a los sectores afectados de la población surge en los bailarines la necesidad de cuestionar la tutela institucional, de emplear nuevos espacios (la calle), y de generar un nuevo lenguaje que se adapte físicamente, por un lado, a las texturas espaciales, energéticas y temporales de los sitios abiertos; y por otro, que permita una comunicación con el público de la calle.

... alcanzar nuevos públicos, darse a conocer por espectadores que no fueran el puñado habitual de asistentes al Teatro de la Danza y también, experimentalmente, nuevos espacios de representación.²³

Bajo estas consignas, el campo artístico del medio de la danza cobra fuerza al margen de los otros dos personajes (el Estado y la iniciativa privada) y se reestructura, abriendo nuevos canales de distribución con la consecuente modificación de su interacción con otros grupos sociales. En efecto, la danza independiente se liga con diversas organizaciones populares y culturales en pro de demandas sociales de radio nacional e internacional en Latinoamérica. Los Encuentros Callejeros fueron la manifestación tridimensional de este programa:

Era la coorganización de un gran acontecimiento dancístico en una calle de la que uno se apropia, con cuatro organizaciones implantadas localmente, surgidas o reconstruidas por el terremoto y elaboradas profundamente por la cotidianidad de sus habitantes.²⁴

Es la exposición de la danza en la calle lo que suscitará las reflexiones y problemas más agudos en la investigación de Baud.

La calle es espacio social de comunicación privilegiado, quizá el más usual, el más compartido, lugar de paso inevitable, de camino obligado, donde el peatón es actor de su itinerario, de su ritmo.²⁵

La calle producirá, entonces, líneas de tensión y encuentro entre la *percepción y consumo del ciudadano común* y el sello del *modo de producción académico de la danza*. Este juego determinará las limitaciones y aciertos de esta danza para realizar su programa estético político.

"Petul" realiza una minuciosa indagación y una evaluación crítica sobre el proceso y resultado de esta articulación entre danza "académica" y cotidianidad, enfrentando los códigos simbólicos dancísticos con sus canales de distribución.

Para empezar, Baud revisa el *lenguaje dancístico* de las producciones escénicas y el de las callejeras. En ciertos trabajos coreográficos como los de Graciela Henríquez y Raúl Flores Canelo, encuentra contradicciones entre los símbolos populares, que presentan referencias reconocibles para los espectadores, y las formas de distribución vertical en los teatros convencionales, que no plantean grandes retos en torno a nuevas formas de interacción con el público.

En los jóvenes coreógrafos detecta el uso del humor, la sátira y la comedia, la improvisación, el uso de la danza y de la música populares, el uso del teatro invisible y de diversos espacios alternativos, así como el margen de apertura de las obras callejeras que permite la integración del espectador callejero, fusión del espacio simbólico con el espacio real, lograda magistralmente por algunos grupos, en donde "...el espectador también puede ser intérprete y

el intérprete espectador; incrustación del hecho artístico en lo cotidiano que se ve transfigurado".²⁶

Con base en la recuperación rigurosa de testimonios, de los bailarines y del nuevo público de la calle, "Petul" termina por concluir que, pese a trabajos brillantes, intensos y provocadores, las propuestas multisignificantes y experimentales de la danza callejera no permitieron grandes niveles de desciframiento por parte de los espectadores callejeros. En otras palabras, como movimiento global, la danza callejera no suscitó un consumo efectivo por parte de la sociedad civil.

Esta danza se vuelve más bien un laboratorio de exploración estructural.

La creciente autonomía de las referencias semánticas utilizadas, cada vez más sofisticadas, permite que el artista domine más, día con día, su campo de acción privilegiado, lo enriquece constantemente, juega con él, transgrede incluso sus propios códigos de lenguaje... Pero al hacerlo reduce proporcionalmente la inmediatez de la comprensión por parte del profano, se separa con cada nueva obra del no iniciado.²⁷

Sin embargo, esta imposibilidad de consumo no tiene solamente como causa la dificultad para comprender los símbolos de las obras, también implica las diferencias en el ámbito de la tecnificación corporal.

Las técnicas corporales y su distribución

Para Pierre-Alain Baud lo que aleja al gremio de la danza de la población es su lenguaje. Entiende como lenguaje "corporal" no aquel que se produce durante la representación coreográfica sino todo el modo de aprendizaje y academización en la formación de los cuerpos de los bailarines, incluyendo sus modos de selección y distribución. Es decir, "Petul" considera las acciones sociales y

corporales, que incluyen los procesos de distribución de hábitos y saberes corporales. El modo académico de tecnificar los cuerpos es sustancialmente distinto de la tecnificación cotidiana y aun de la danza popular tan arraigada en México. Al especializar cada vez más la formación técnica junto con las ideas coreográficas (ambas articuladas por las exigencias de la profesionalización) en el aislamiento de los salones de danza contemporánea, esta disciplina se cierra más sobre sí misma.

La solución puede encontrarse, en este sentido, en el trabajo con la comunidad, es decir, en la interacción de los bailarines y los ciudadanos en el terreno mismo de la tecnificación socio-corporal. El problema de la danza es un problema de distribución de las técnicas corporales más que de la ilegibilidad de símbolos. Y es que, aunque se instala un taller de danza en la Escuela de Arte Popular de la UVyD, éste trabaja bajo el esquema de la transmisión unilateral de las técnicas académicas (Graham o Limón). *Existe aquí una relación entre las modalidades técnicas dominantes con su inseparable forma de distribución jerárquica.*

...se reproducen exactamente los mismos esquemas académicos dominantes de una cultura exterior, impuesta a un ser social —el cuerpo en este caso— maleable a voluntad, y el éxito de semejante enseñanza dependerá de la reproducción correcta de los movimientos que se enseñan. No se ha dejado lugar a ningún espacio de expresión cultural-corporal propia y ésta se considera como menor, secundaria, frente a la técnica exterior.²⁸

Las técnicas académicas son el fundamento de la legitimidad profesional y, aunque muchos maestros y bailarines hablan de la inadecuación de este tipo de trabajo a las necesidades de los cuerpos mexicanos, sólo producen adaptaciones simples de dichas formas de entrenamiento.

La danza contemporánea se propone para o con el pueblo, pero no desde su perspectiva, y el gran impedimento es el fundamento de su legitimidad: el lenguaje técnico corporal. En este contexto, ¿cuestionan los bailarines los códigos profesionales para adecuar-

se a los códigos populares? o ¿simplemente plantean la popularización de tales códigos profesionales?

Pierre-Alain Baud no renuncia a la idea de que tal danza pueda ofrecer una posibilidad de resistencia, de participación en el juego de fuerzas sociales y de establecimiento de una nueva cotidianidad. La danza contemporánea tiene un enorme potencial como canal de comunicación popular, siempre y cuando se ocupe reflexivamente de dos problemas:

- El uso correcto y creativo de las expresiones populares.

...estimando cuál es el margen de distorsión creativa que es posible aplicarles —sin volverlas de nuevo demasiado ajenas— trascendiendo así lo cotidiano a través de la experiencia dancística.²⁹

- El cuestionamiento de la distribución institucional vertical de la danza ante un público de cómplices, a fin de buscar nuevos canales de socialización.

En suma, en este trabajo encontramos como un foco problemático el asunto de los hábitos y las técnicas corporales y su distribución social. En efecto, este aspecto es el que suscita más observaciones por parte de los comentaristas de Baud.

En el prefacio del libro *Una danza tan ansiada...* Javier Contreras objeta al autor el que la responsabilidad de que los códigos de la danza académica se distribuyan verticalmente no recae en la voluntad de los bailarines sino en el desarrollo desigual de la cultura.

Javier Contreras distingue en su óptica particular, entre *técnicas dancísticas*, necesarias para generar "energía de lujo" y la ampliación de las posibilidades cotidianas de los cuerpos de los bailarines que exigen las artes escénicas (aquí el término técnica describe las tecnificaciones extracotidianas especializadas); y *lenguajes dancísticos* o *códigos implícitos* o *explícitos de movimiento* que no preparan a los cuerpos para el foro sino que constituyen experiencias (dentro de este concepto entraría la práctica de la

danza popular). "Danza escénica y danza popular responden a demandas diferentes que es necesario tomar en cuenta para su afortunada articulación."³⁰

Javier Contreras propone una retroalimentación entre el aprendizaje de códigos populares, por parte de los profesionales, y el aprendizaje de códigos académicos por parte de la sociedad, a fin de distribuir justamente los saberes.

Podríamos anotar aquí que, desafortunadamente, en las sociedades clasistas, entre los códigos como entre las clases sociales, las relaciones no son de igualdad sino de jerarquías, y los códigos acuñados en el sistema de las Bellas Artes siempre serán hegemónicos en su producción, distribución y consumo sociales sobre otro tipo de manifestaciones culturales, al margen, generalmente, de la voluntad de grupos e individuos.

Anadel Lynton, por su parte, en el epílogo del libro *Una danza tan ansiada...* retoma de nueva cuenta el asunto de las técnicas corporales al evaluar la trascendencia de los Encuentros Callejeros desarrollados a raíz de la convivencia entre gremios de arte y comunidades de colonos. Para la investigadora los Encuentros constituyeron algo ajeno y fugaz para la sociedad civil, y nunca se volvieron *hábito colectivo*.

Para que una manifestación artística pueda llegar a asumirse como propia, además de presentarse en recintos que no excluyan económicamente ni por distinción clasista o grupal, se requiere de la familiaridad y confianza que produce una continuidad de años.³¹

Y salen a relucir los aspectos técnicos en la posibilidad o imposibilidad de bailar en la calle constantemente, cuando la formación académica entrena para una utilización de los cuerpos, espacios y tiempos distintos a los que la calle requiere.

Respecto a la adecuación o inadecuación de la "técnica" (aquí entendida como el entrenamiento extracotidiano y académico de los cuerpos de los bailarines, que los diferencia visiblemente de los cuerpos no entrenados en este sentido), Anadel Lynton

afirma que si en la calle puede generar sensaciones de incompreensión, también puede atraer a los espectadores por su energía, su riesgo y su proeza.

Los cuerpos entrenados se ejercitan generalmente en piso de duela que permite deslizamiento, elasticidad, rebotes para saltos y golpes. En la calle los cuerpos pueden lastimarse seriamente. El trabajo en la calle, entonces,

en el mejor de los casos conduciría a desarrollar vocabularios de movimiento, uso del espacio y estructuras dramáticas creadas especialmente para las condiciones físicas de los lugares de presentación, con frecuencia sumamente variables, no sólo por el clima sino porque rara vez la danza cuenta con un mismo espacio para varias funciones.³²

Finalmente, el uso convencional del foro italiano cerrado por tres lados, expectativa última de la danza profesionalizada, ve modificada sustancialmente su lógica de funcionamiento en el marco de la calle, ante la simultaneidad de acciones teatrales y acciones cotidianas que ahí se producen, por lo que mantener la atención del público en tal espacio requiere de otros dispositivos para los que los bailarines no han tenido entrenamiento. Es quizá la generación de métodos de participación del público lo que puede borrar la línea entre ficción y realidad, y esto requiere de otro tipo de técnica.

Lo que se entiende por técnicas, en este punto, es problemático: diversidad de acepciones y diferencias en la extensión del concepto (técnica como entrenamiento muscular, técnica como aprendizaje corporal institucional). Creemos que, entre la danza como lenguaje y la danza como práctica social, Pierre-Alain Baud deja ver la existencia de este *continuum* social y temporal entre la vida cotidiana y la creación de un producto estético y/o artístico: el hábito, la tecnificación socio-corporal de los cuerpos, que elabora diversos códigos y que separa o une a quien detenta estas diferencias que no están en equilibrio sino en relación de jerarquía.

En este sentido, cuestionar una técnica de entrenamiento supone cuestionar también su modo de implantación social, sus canales de distribución no sólo en tanto símbolos sino, sobre todo, de hábitos. La problematización de las técnicas corporales no puede considerar sólo la técnica corporal en sí, sino los usos sociales del tiempo, el espacio y los dispositivos que hacen posible su instauración.

Es este nivel técnico temporal, espacial, constructivo y diversificado en el tejido social, el que amerita el desentrañamiento de sus lógicas.

Notas

¹ Anya Peterson, *The Anthropology of Dance*, p. 67.

² *Ibidem*, p. 67.

³ Owe Ronström, "The Dance Event. A terminological and Methodological Discussion of the Concept" en *The Dance Event: A Complex Phenomenon*, p. 24.

⁴ *Ibidem*, p. 26.

⁵ Allegra Fuller Snyder, "Levels of Event Patterns: A Theoretical Model Applied to the Yaqui Easter Ceremonies" en *The Dance Event...*, p. 3.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁷ *Ibidem*, p. 6.

⁸ Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, p. 20.

⁹ *Ibidem*, p. 8.

¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

¹¹ *Ibidem*, p. 66.

¹² *Ibidem*, p. 68.

¹³ *Ibidem*, p. 69.

¹⁴ *Ibidem*, p. 69.

¹⁵ *Ibidem*, p. 69.

¹⁶ Sandra y Phillipe Hammond, "Technique and Autonomy in the Development of art: A Case Study in Ballet", p. 16.

¹⁷ *Ibidem*, p. 18.

¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹ Pierre-Alain Baud, *Una danza tan ansiada... La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, p. 14-15.

²⁰ Pierre-Alain Baud, "Búsqueda de comunicación en danza contemporánea", en Memoria. *Primer Encuentro Callejero de Danza contemporánea*, p. 30.

²¹ *Ibidem*, p. 30.

- ²² Baud, *Una danza...* p. 98.
- ²³ *Ibidem*, p. 126.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 135.
- ²⁵ Baud, "Búsqueda de comunicación..." p. 32.
- ²⁶ Baud, *Una danza...* p. 177.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 140.
- ²⁸ *Ibidem*, 139-140.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 177.
- ³⁰ Javier Contreras, "Prefacio" a *Una danza...*, p. 11.
- ³¹ Anadel Lynton, "Posdata" a *Una danza...*, p. 202.
- ³² Lynton, *op. cit.* p. 204.

Capítulo IV

De los problemas que ocasiona pensar la dimensión sensorial y motriz de la danza según el sistema de las Bellas Artes

Cuerpo y razón

¿Por qué en las teorizaciones sobre la danza no se ha aislado fácilmente el nivel de lo técnico-constructivo? ¿por qué no se ha podido seguir pensando, de manera generalizada, la idea de Laban sobre el "flujo" o estilo de movimiento de las culturas? ¿por qué el enfoque de la historia, en términos de historia del cuerpo, no se ha desarrollado suficientemente? ¿por qué no se piensa demasiado en el cuerpo? Existen razones históricas para pensar en la danza como un "objeto" en extremo inestable y, por tanto, no ha podido ser objeto de aprehensión, análisis y legitimidad. Pocas veces se ha pensado en lo que la danza tiene de hábito, movimiento en movimiento, temporalidad inacabada, suceso constante y permanente; y mucho menos suele verse ese hábito como parte del movimiento mismo del devenir humano.

La razón

El nacimiento del capitalismo industrial europeo marcó con su sello toda la producción humana hasta nuestros días e incluso ha modificado sustancialmente el desarrollo de los procesos naturales.

El capitalismo impone un nuevo modo de apropiación material de la naturaleza e inaugura una forma de organización social correlativa. Establece así una nueva relación del hombre con la naturaleza: el modo como éste trabaja y produce, desde ese momento, parece ya no depender de fuerzas exteriores a la voluntad humana, divinas o naturales, sino de la actividad libre y racional del hombre. En adelante, la lucha con la naturaleza y la construcción de lo social será posible gracias al progreso tecnológico, sustentado en el conocimiento y la ciencia: el mundo humano aparecerá como un mundo racional.

El hombre propone organizar la realidad según las nuevas exigencias de la producción que asumen la forma de exigencias de la razón; piensa y reconoce sus potencialidades y las del mundo, ya no está a merced del entorno, ahora puede someter el entorno a las normas más altas: las de la razón.

En efecto, para el occidente moderno la transformación acelerada de la naturaleza y la imposición de la normatividad del hombre a los reinos animal, vegetal y mineral, está ligada sustancialmente con la aventura del pensamiento. En el contexto de una organización social que para reproducirse y producir necesita modificar la naturaleza, el problema fundamental es el del conocimiento.

Aquel dualismo platónico de la antigüedad griega, aquella dicotomía irresoluble entre el alma y el cuerpo gana vitalidad ante la inminencia del poder transformador del conocimiento. Es una preocupación filosófica de la época dotar de un criterio de verdad al conocimiento, garantizar que el conocimiento de lo real, en cuanto verdadero, permita transformar efectivamente la realidad. Entre los sentidos y la razón se establece una relación jerárquica

en la que, si bien los sentidos aportan a la conciencia información sobre lo real, es la conciencia, y sólo la conciencia, la que organiza y estructura como saber esa información, y la que se aboca a diseñar las formas de modificación del entorno.

La manifestación política del enorme poder transformador de la razón es la Revolución francesa, que implanta definitivamente el modelo social del capitalismo urbano. La manifestación teórica del mismo fenómeno es el idealismo alemán y, muy especialmente, el pensamiento de Hegel: el hombre es de ahora en adelante un ser activo y transformador, consciente de la transformación que hace de lo real y de cómo él también se modifica gracias a ese poder de construcción.

Para Hegel la historia del hombre es la historia de la razón: entiende el mundo según el progreso racional de la humanidad. La historia no es una simple sucesión de actos, sino una lucha progresiva que establece el hombre con el mundo para adaptarlo al potencial de la razón humana, hasta llegar a la fase más alta posible: la modernidad del capitalismo.

La historia del hombre está organizada en diferentes estadios que siguen un camino ascendente hacia la apropiación racional total de la naturaleza, en primera instancia. Cada etapa del desarrollo humano debe comprenderse a su vez como un todo que incluye instituciones políticas y sociales, ciencia, religión, filosofía y arte, que conforman un estilo colectivo de vida y pensamiento. Cada etapa, con su cultura correspondiente, va expresando, a través de todas estas formas, el nivel de desarrollo humano que equivale al nivel de racionalización de lo real, es decir, de transformación de la naturaleza.

Y es que la racionalización de la realidad no se da de manera inmediata al hombre, sino que comienza en los estadios más primitivos de su desarrollo, donde la realidad es más naturaleza que razón humana y, desde ahí va ascendiendo paulatinamente, suprimiendo lo natural por vía de la razón. La tarea del hombre es "humanizar" lo natural, en términos de aplicación de la razón.

Mientras haya una separación entre lo real y lo potencial, es necesario actuar sobre lo real y modificarlo hasta conformarlo con la razón. En tanto que la realidad no esté configurada por la razón, sigue sin ser realidad, en sentido enfático de la palabra.¹

Para Hegel, entonces, lo *real* no es lo natural, lo que está dado de hecho, sino lo que el hombre construye mediante la razón. Todo lo real es racional. El problema de lo verdadero no es sólo un proceso epistemológico sino histórico: conocer la verdad equivale a transformar la realidad. Al transformarse la realidad en una realidad humana y racional, cada dato sensorial queda convertido en un instrumento y manifestación de la razón. La razón está en todas partes y se instala en todas y cada una de las apariencias, y toda apariencia, toda particularidad, vale por lo que tiene de racional y no por su sensorialidad misma.

Arte y racionalidad

En este proceso de transformación-conocimiento de la naturaleza, la belleza es una etapa intermedia de racionalización de lo real que todavía conserva el sello de la sensorialidad. En el arte de las diferentes etapas de la historia humana puede leerse el grado en que el hombre ha transformado el mundo. La belleza artística, elaboración humana, supera, por lo tanto, a la belleza natural; el arte perfecto es aquel que alcanza una completa armonía entre la *forma sensible* y el *contenido espiritual*. No todas las obras alcanzan esta fusión. Hegel distingue varios tipos de relación posible entre la forma y el contenido. Mientras más predomine lo sensorial, menos perfecto es el arte, porque refleja el hecho de que la razón no ha logrado los más altos grados de transformación. Cada arte —arquitectura, pintura, música— representa un grado de avance hacia la racionalización de lo real. He aquí las etapas del desarrollo del arte, según Hegel:

Etapa 1. Predomina el elemento sensible sobre la idea, el artista no expresa, más bien sugiere a través de datos sensibles ambiguos y misteriosos. Hegel ubica esta forma de fusión en el arte egipcio, cuya Esfinge es el "símbolo de lo simbólico". Esta primera etapa corresponde al arte SIMBÓLICO y la manifestación donde se plasma es en la arquitectura. Este tipo de arte es propio de las primeras épocas de la humanidad, que experimentan al mundo, la naturaleza y el espíritu como un misterio y un enigma.

Etapa 2. El arte CLÁSICO. En él puede encontrarse una unidad entre forma y contenido espiritual, entre lo sensible y lo absoluto. La razón se plasma en lo individual-sensible cuya encarnación es el cuerpo humano. El paradigma artístico es la escultura que representa lo absoluto en un cuerpo finito. El contenido racional está expresado y no sólo sugerido, sin embargo, sólo se manifiesta parcialmente. El paradigma artístico es la escultura.

Etapa 3. El arte ROMÁNTICO. La razón, el contenido, tiende a desbordar su encarnación material y el nivel de lo sensible. El espíritu supera la unidad perfecta de la forma y el contenido que alcanzaba el arte clásico y ahora alcanza el nivel de lo divino: la razón excede cualquier envoltura sensible. En el arte romántico se manifiesta la vida del espíritu y la racionalidad a través del movimiento, la acción y el conflicto: los paradigmas son la pintura, la música y la poesía. De ellas, es la última la más apropiada para expresar a la razón, en tanto expresa imágenes sensuales mediante el *lenguaje*.

Así que, si aparentemente el arte más perfecto es el clásico por el nivel de unidad entre forma y contenido, Hegel lo concibe, con todo, como un nivel intermedio hacia el conocimiento de la razón absoluta. Es el arte romántico un tipo superior de arte porque rebasa la vida de lo sensible para rozar lo absoluto. En otras palabras, aunque en el terreno del arte no puede suprimirse lo sensible por completo, si alcanza una jerarquía superior aquella forma artística más alejada de lo sensible y lo estético, y más cercana a la razón y a lo absoluto. Cuando una expresión se

manifiesta fuera de toda envoltura material se pasa de la esfera del arte a la esfera del espíritu.

Siguiendo esta tipificación hegeliana de las artes, parece no haber lugar para la danza en esta carrera por transformar lo real. Podría ser un arte simbólico porque insinúa más que expresa; sólo que su simbolización, a diferencia de la arquitectura, no permanece ni se objetiva, por lo que no puede ser "leída". Podría también ser un arte clásico porque encarna en el cuerpo humano; pero al ser cuerpo en movimiento aumenta la finitud de su expresión a diferencia de una escultura que permanece. Cabría también la posibilidad de considerar a la danza como un arte romántico porque expresa acción; pero si en las artes románticas la acción se desarrolla a través de las ideas, la danza no "rebas" el nivel de lo sensible ya que su razón de ser es precisamente su encarnación material en el cuerpo en movimiento.

Así, tres fundamentos del sistema hegeliano de las artes parecen haber marcado las subsecuentes consideraciones filosóficas y estéticas sobre las artes. Sobra decir que han afectado profundamente la reflexión sobre la danza:

- Detrás de cualquier forma sensible está la idea verdadera que constituye la forma superior y que permite acceder a mayores niveles de transformación racional de lo real.
- Cada cultura desarrolla más las formas sensibles y artísticas que mejor le permiten expresar sus verdades y su nivel de desarrollo.
- Las formas artísticas más apropiadas, y por lo tanto superiores, para expresar la verdad en los estadios más desarrollados de la historia del hombre, son las formas lingüísticas.

Al seguir estas ideas, resulta que la danza, por su cercanía con lo finito y lo sensorial y su lejanía respecto del lenguaje verbal-racional es la que refleja el grado de menor desarrollo en la historia humana. Casi podría decirse que la danza, como paradigma esté-

tico, podría corresponder, desde este punto de vista, a la prehistoria de la humanidad.

En el contexto de la época moderna, si atendemos a Hegel, es evidente que el modo de formar predominante es el lingüístico, con sus manifestaciones artísticas correspondientes (la poesía, los diversos géneros literarios).

Sin embargo, optamos en esta investigación por pensar no en una superioridad de la razón en relación con la finitud del cuerpo —superioridad que cuestionará fundamentalmente Nietzsche—, sino en una elección histórica necesaria de un modo de formar privilegiado que depende no del *nivel* sino del *tipo* de desarrollo cultural. En realidad, no es precisamente que ciertos modos de formar sean superiores a otros en sentido estricto, sino que se producen y adaptan a las condiciones históricas que necesitan de ellos.

En efecto, en un sistema que requiere, por ejemplo, la transformación de la naturaleza y la reproducción siempre en ascenso de sus procesos productivos, las jerarquías culturales situarán a la racionalidad y a las formas lingüísticas encima de otro tipo de formatividad, incluso de la plástica.

El elemento central de esta preferencia en el occidente moderno parece ser una concepción progresiva de la temporalidad en el terreno de las formas, correlativa del ansia de progreso ascendente del capitalismo. La noción de racionalidad y de progreso dan predominio a las formas lingüísticas y, de manera paralela, a la utilización de un tiempo progresivo, que evoluciona, prospera, se supera. Los modos de producción premodernos experimentan el tiempo de manera cíclica, su transformación de la naturaleza no se aboca a devorarla sino que se ajusta a sus ciclos de manera tal que las modificaciones en los sistemas humano y natural se producen en un plazo muy largo. Por el contrario, la modernidad altera los ciclos naturales y se modifica a sí misma de manera acelerada. Los cambios de un decenio a otro, por ejemplo, son radicales y sustanciales. Así, este tiempo, vivido circular y cikli-

camente en las sociedades premodernas, asume en la modernidad el imperativo de progresar, de cambiar a toda costa.

Los diversos modos de formar tienen que ver con el empleo cultural de la temporalidad y sus correlaciones con la espacialidad. El tiempo es sucesión de hechos y el espacio es simultaneidad. La literatura, cuya formatividad depende preponderantemente de la sucesión, es el paradigma del tiempo progresivo del capitalismo. Es, pues, el tiempo literario, cuya coordenada fundamental de desarrollo es la sucesión, el modo de formar que predomina en la época moderna.

Juan Acha contrasta los modos de formar de la literatura y de las artes visuales según su utilización del tiempo y el espacio: la literatura requiere de la legibilidad previa a la visibilidad y la plástica requiere de la visibilidad previa a la legibilidad. Se trata, dice Acha, de dos espacios vectoriales: en literatura se privilegia la sucesión de la palabra impresa (tiempo progresivo) y en las artes visuales cobra mayor importancia la simultaneidad de las imágenes (espacio estático). Y, aunque también hay sucesión en la lectura de la imagen y simultaneidad en la palabra impresa, hay una relación espacio-tiempo —énfasis en la sucesión sobre la simultaneidad propia de lo literario— que es culturalmente dominante.

Los sentidos

Existe, a su vez, una relación entre los modos de formar dominantes y el desarrollo cultural de ciertos sentidos. Suele decirse que existen sentidos más "completos" que otros, y los más completos tienen que ver con su capacidad de traducirse más fácilmente al lenguaje verbal.

El papel vital de los sentidos ha sido negado por el espiritua-lismo y el idealismo. Juan Acha propone un estudio sociológico de los sentidos para conocer la mecánica sensorial en el arte. Lejos de ser simples datos para la elaboración racional, transmisores de

conceptos, los sentidos tienen sus propias lógicas y modos de utilizar el tiempo y el espacio. Los sentidos "completos" son:

- **LA VISTA.** Es el más intelectual de los sentidos porque supone una mayor comunicación nerviosa con el cerebro. Por medio de la vista se captan las distancias, los movimientos, y los atributos visuales de los objetos que luego pueden transformarse en señales, signos y símbolos.

El hecho de tener que invertir, mediante recursos mentales, la imagen que en la retina refleja la realidad, quizá sea la causa principal –junto con otros hábitos ideomáticos– de que este sentido posea una mayor práctica y alcances intelectivos y afectivos, y muestre una gran flexibilidad en sus modos de percibir y de significar lo percibido.²

- **EL OÍDO.** Registra datos en el espacio y el tiempo porque capta las distancias y la sucesión de sonidos. Percibe lo sensorial (registra sonidos como señales, los conoce, los reconoce y los traslada a la palabra). Posee también un número considerable de conexiones nerviosas con el cerebro.

Existen, por el contrario, sentidos menos "completos" que son los llamados sentidos "químicos", inmanentes:

- **EL GUSTO.** Requiere del contacto directo con los objetos, en sí mismo no puede comunicar (a menos de que se acompañe con signos visuales), por lo que no transmite sensaciones en el tiempo y el espacio. Por ser inmanente e influir directamente en la nutrición es el más útil y materialista de los sentidos.

En síntesis, los hábitos gustatorios apenas si se nos presentan como señales de la lucha del hombre con la naturaleza por subsistir y de circunstancias socio-culturales que se expresan mediante sensaciones e ideas. Como sentido receptor el paladar no capta campos simbólicos ni intelectuales. Y es que los sabores son señales o propiedades de la materia y no signos ni símbolos.

Por consiguiente no podemos expresarnos con ellos, aunque sí registrar realidades.³

- EL OLFATO. Es otro sentido "químico" que recoge las propiedades de la materia convertidas en señales captables por el hombre. Al igual que el paladar, posee pocas conexiones con el cerebro. Transmite y recibe sensaciones en el espacio por registro de distancias y dirección de los olores. El olfato no significa aquello que percibe, sólo conoce y reconoce y, en todo caso, le añade ciertas asociaciones y señales sociales.

Entre los sentidos "complejos" (vista y oído) y los sentidos "químicos" (el gusto y el olfato) que son inmanentes, que no significan lo real, está el sentido del tacto. El tacto, para Juan Acha, es emisor de información y transformador de materiales.

Las manos trabajan y producen lo necesario para satisfacer las necesidades de todos los sentidos, incluso los estéticos y los artísticos. Con el cuerpo, parte también del tacto, nos expresamos y realizamos innumerables actividades, tales como el malabarismo y la acrobacia, los deportes y los bailes, el histrionismo y el ballet.⁴

Las actividades corporales cumplen normas de comunicación y generan signos visuales. El tacto percibe inmediata e inmanentemente el espacio y las condiciones climatológicas. Sin embargo, la conciencia del espacio no se produce directamente a través del cuerpo, ya que, por lo general, median también la vista y el oído.

Juan Acha apunta que las teorías sobre producción y consumo de lo táctil apuntan a necesidades estético-visuales rudimentarias. En el contexto de las artes, lo táctil no es eficaz para producir arte.

Nuestros modos de significar lo tocado carecen de alcance mental y afectivo necesarios para permitir el desarrollo de artes puramente táctiles. Otra cosa es la intervención artística de lo táctil.⁵

El privilegio de lo verbal, dice Acha, ejerce una presión cultural sobre el pensamiento visual e inhibe el desarrollo del resto de los

sentidos: por el prestigio y mito de la palabra impresa, se interpretan todas las artes como conjuntos de palabras y no como formas de espectáculo. Quizá el hombre oral era más sensible a lo visual que el hombre contemporáneo; una cultura modelada por la tipografía parece querer descifrarlo todo mediante códigos idiomáticos. Incluso en la época de los manuscritos se apreciaba la caligrafía con todas sus significaciones grafológicas. Hoy, el problema es que no suelen verse las formas por lo que *son* sino por lo que *dicen*. Es común exigir una traducción verbal de lo que pueden captar los sentidos.

Es así como exigimos al teatro, cine, danza, televisión y arte visuales que nos narren, dejando de lado el hecho visual en sí, el movimiento de imágenes, el histrionismo, el espacio escenográfico, la iluminación, el mimo dancístico y el pictórico.⁶

El rezago y el menosprecio de la cultura de los sentidos, sigue Acha, nos hace olvidar el sentido de la forma, del movimiento, del gusto, nos hace perder su riqueza y peculiaridad. Es precisamente esta debilidad del empleo de los sentidos el correlato de la influencia rectora de lo literario, de la palabra.

Los procesos estético-sensoriales en occidente moderno han sido organizados según el formato del arte profesional, académico y escolarizado, con el fin de vender el producto elaborado profesionalmente. El sistema organizador, el sistema de las Bellas Artes, presenta en sus fundamentos una sensorialidad regida por la racionalidad y el lenguaje. Bajo este esquema cultural todavía es posible detectar la superioridad del "arriba" (literatura y comunicación "literaria" en las demás artes) y la inferioridad del "abajo" (los aspectos constructivo-sensoriales de las artes).

En el terreno de los modos de formar y sus usos del espacio y el tiempo, encontramos a menudo la distinción entre artes de espacio y artes de tiempo. Las llamadas artes de tiempo son la música, la literatura, el teatro como género literario; y las artes de espacio son la escultura, la pintura y la arquitectura. A veces se

incluye a la danza en este sistema. En todo caso, casi nunca se le asigna el lugar que le corresponde: a veces es ubicada entre las artes de tiempo, a veces entre las de espacio, pero todo parece indicar que la danza es un arte *de tiempo y de espacio* a la vez, y más exactamente, *de su entrecruzamiento*: es en el cruce de las coordenadas espacio-tiempo donde se produce lo inatrapable, el acontecer temporal corporeizado en el espacio, el suceso, la muestra privilegiada de la finitud y de la concreción.

En efecto, cuando distinguimos entre artes de tiempo y artes de espacio dejamos de ver precisamente la *ocupación vivida* del espacio a través del tiempo. Al insertar las diferentes disciplinas artísticas en los ejes vacíos de las artes de "tiempo" y las artes de "espacio" olvidamos llenar con el cuerpo y todas sus acciones aquello que los conecta (el cuerpo vivido con todas sus acciones).

Nos referimos al acto kinético, emotivo y muscular, cuya dimensión se sitúa entre el espacio estático y el acontecer temporal incorpóreo: la tridimensionalidad del movimiento que emplea el tiempo, no bajo la concepción de una sucesión progresiva, en evolución, sino con la experiencia del tiempo vivido en la profundidad del instante.

Artes escénicas: lo performativo

La danza académica, aquélla que no encuentra su lugar idóneo en el sistema de las bellas artes, es un arte teatral que comparte con el teatro y la ópera muchos de sus principios físicos y de sus métodos de organización. Sin embargo, el teatro y la ópera incluyen en sus modos de formar la sucesión dramática o musical. Francis Spars-hott considera que, a diferencia de la danza, el teatro posee un fuerte componente literario, un respaldo de la palabra a su acontecer: lo respetable es el teatro considerado como parte de la literatura, cuyo esqueleto es un texto literario que ofrece el sustento racional a la acción, que la organiza en el tiempo, controlando su sucesión.

La escuela de Antropología Teatral de Eugenio Barba concibe la existencia, por un lado, del *texto escrito*, verbal, con contenidos racionales que pueden conocerse y transmitirse al margen de las acciones. Este tipo de texto es el que marca la sucesión lineal de la producción teatral occidental desde el siglo XVI. Por otra, se concibe un *texto performativo*, que se produce al final del proceso de trabajo. No es transmisible porque su ser inmanente son las acciones mismas. Su legibilidad se centra en la vivencia; el vehículo es la simultaneidad.

El significado (...) de un fragmento del drama no está determinado únicamente por lo que le precede y lo que vendrá a continuación, sino también por una multiplicidad de facetas, por una presencia propia que podríamos llamar tridimensional y que la hace vivir en el presente con vida propia.⁷

Por el predominio occidental de la capacidad para percibir la sucesión y la linealidad, se pierde la capacidad para vivenciar los estímulos en el instante vivido.

Ello explica por qué un espectador teatral "normal" en occidente cree con frecuencia que no ha entendido del todo espectáculos basados en la trama simultánea de las acciones y por qué se halla en dificultades frente a la lógica de muchos teatros orientales que le parecen complicados o sugestivos por su exotismo.⁸

En efecto, es el aspecto teatral "puro", performativo, el despliegue mismo en escena, la acción, lo que es común al teatro occidental y a la danza, y lo que en el teatro oriental identifica a ambos, teatro y danza. Caracteriza a la danza esta pureza del acontecer, de la acción. Éste es precisamente el estigma de la danza en el contexto del sistema occidental de las artes: si se parte de la idea de que lo verbal-racional es el trasfondo verdadero de cualquier composición sensorial, entonces esta dinamicidad pura de la vivencia corporal queda fuera del sistema junto con todos los aspectos

motrices, constructivos, manuales y corporales inherentes al acontecer.

Además, este ser performativo tampoco se despliega en la simultaneidad relativamente estática de la plástica. Es el *cruce*, hay que insistir, entre la simultaneidad y la sucesión, entre el tiempo y el espacio que produce el cuerpo en movimiento, lo que vuelve a la danza un fenómeno sin lugar en el sistema de las Bellas Artes.

La immanencia de la danza

En culturas orientales o americanas prehispánicas, la simultaneidad y el uso vivido de los espacios organiza de manera preponderante las acciones y la percepción de estas acciones. En efecto, fuera del esquema de las Bellas Artes que se organiza según las estructuras de la sucesión, el papel cultural de la danza ha sido otro.

Sparshott distingue dos palabras griegas que se refieren a la danza: en Platón aparece *choros*, asociada a los ritos religiosos públicos y que consiste en danzas corales que se despliegan sobre la horizontal. En Luciano encuentra *orchesis*, que se asocia con desarrollos gimnásticos más ligados a la guerra que a la religión, y que exploran más el espacio vertical. Para Sparshott el antecedente de la danza teatral es *orchesis*.

El despliegue dancístico para espectadores es *orchesis* cuyos principios fundamentales deben ser diferentes de aquellos que imperan en *choros* aunque ambos compartan un vocabulario común.⁹

En efecto, Platón distingue claramente aquellas danzas ejecutadas como centro simbólico de las actividades cívicas, *choros*, a través de las cuales los jóvenes hacían su primera presentación en público, y aquellas danzas ejecutadas por "profesionales", a las que no otorga demasiada legitimidad. El valor de *choros* es más relevante en la medida en que proviene de sentir el movimiento de uno

mismo con los otros y del hábito de ubicarse en esa sensación. Cuando la actividad deviene profesional, los niveles de desempeño se modifican, se elevan. Esto conlleva a una revolución social en la que son separados los bailarines y el público, perdiéndose así la energía colectiva del disfrute del instante en profundidad, es decir, la vivencia dinámica de lo simultáneo en pleno.

De esta forma, de *choros*, danza teatral "para ser observada", a *orchesis* danza social "para danzar", Sparshott encuentra una dilución de la experiencia vital de la ocupación vivida del espacio que él atribuye a la danza como propiedad esencial. La danza profesionalizada, académica, instituida por lo menos como hermana menor del resto de las Bellas Artes en los siglos XVI y XVII, por un lado, despoja a los espectadores del derecho y la capacidad para sentir el movimiento del propio cuerpo y el de los demás, especializando, por otro, a unos cuantos en la explotación de esta experiencia.

La danza abre, como ninguna otra arte, una profunda brecha entre actores y espectadores: la danza, fenómeno de *ocupación personal y vital* del espacio, pierde el fundamento de su ser al obligar a los espectadores a "ver" danza.

Creemos que la danza académica es una manifestación paradójica:

- Es sentido del tacto, motricidad incommunicable, sólo vivenciable a través del propio cuerpo, lugar privilegiado de la simultaneidad.
- Está inscrita como arte profesionalizado en un esquema de las artes que tiene como modelo la sucesión al servicio de la palabra hablada o escrita, al servicio de la concepción de tiempo particular de la época moderna, una concepción genética del tiempo que se mueve con la lógica del progreso: todos los actos del occidente moderno llevan a algo, generan productos, generan desarrollos, evoluciones, todo acto va a alguna parte y quiere decir "algo", no puede producirse sólo

por un afán lúdico. Uno no puede simplemente moverse, existe una negación de lo lúdico en defensa de lo productivo. En todo caso, lo lúdico sólo vale en la medida en que compensa el trabajo. El placer de la danza-bailada, no para contemplar sino para disfrutar en pleno uso de la motricidad, el olfato y el tacto, sólo es válido en la medida en que sirva de recreación que permita retroalimentar la energía productiva.

La danza profesional, la danza escénica, la hermana menor de todas las artes, debe entonces involucrar elementos que sobrepasen la vivencia misma: debe volverse un "objeto", o al menos intentar serlo. La danza se produce con el formato de obra cerrada, limitada en tiempo y espacio con mucha precisión, y a cargo de un creador que vierte toda su inventiva en la obra coreográfica. En este formato se integran a la vivencia corporal de los bailarines signos visuales (escenografía, iluminación, vestuario), auditivos (música, sonidos) y literarios (narración, anécdota, personajes), para poder convertirse en objeto transmisible. En efecto, si no es disfrutada en forma colectiva vivenciada participativamente, entonces tiene que hablar a través de otros medios: debe narrar historias, debe tener principio y fin, debe involucrarse con contenidos que puedan ser traducidos al lenguaje verbal, a símbolos visuales, a símbolos auditivos, que puedan captarse a través de los sentidos "comunicativos" (vista, oído). En la mayor parte de los casos no es aceptada la danza escénica sólo por su poder de comunicación kinestésica, por la pura empatía motriz; como dice Acha, no parece suficiente para edificar un arte.

La estética de las Bellas Artes, la estética romántica, tuvo su origen con la producción efectiva de un arte autónomo, vendible, que valoriza las técnicas extracotidianas que conducen a la profesionalización y que deben contener intrínsecamente aspectos simbólicos y comunicables en las obras. El arte realiza la razón a través de la especialización de los códigos productivos de las artes. Tales códigos especializados convierten a las artes en objetos que se aíslan de la vida cotidiana y se instalan en el museo o se

escenifican en el teatro. La danza académica asume el formato de la profesionalización, se estudia en una escuela y los profesionales, al menos en teoría, deben poder vender su conocimiento. Sin embargo, el material de la danza sigue siendo la corporeidad, más que los contenidos racionales. Pese a su afiliación al esquema profesional, la danza, por ser siempre más cuerpo que mente, no alcanza a legitimarse como arte.

La vivencia, lo efímero del movimiento corporal, no permiten su transformación completa en un objeto vendible. Además, hay que recordar que el movimiento corporal es más bien hábito, elemento doblemente inaceptable desde la lógica de las Bellas Artes: *la danza no es tanto un objeto sino práctica cotidiana, y es más cuerpo que razón.*

La inversión del dualismo

El esquema dualista cuerpo-razón, platónico y cartesiano, subyacente en el pensamiento moderno, no permitirá nunca pensar la danza en sus justas dimensiones, ya que siempre quedará en el "abajo" de la jerarquía.

Tal esquema se ha querido cuestionar realizando una inversión mecánica en la que la razón es el abajo y la corporeidad el arriba: quienes detentan esta inversión sobreestiman entonces la dimensión irracional, "salvaje", "pura", de la corporeidad, incurriendo en la misma ruptura desintegradora del cuerpo y la razón ("¿ustedes tienen la mente?, pues nosotros tenemos el cuerpo").

Es Nietzsche el pensador que plantea la posibilidad de una "inversión" no mecánica de este dualismo que ha permeado toda la filosofía y la estética occidentales. La filosofía de Nietzsche pretende ser un platonismo invertido: mientras para Platón en el arriba de la jerarquía está lo suprasensible (el mundo verdadero, el único) y en el abajo está lo sensible (lo aparente, lo inferior), Nietzsche

no ubica lo sensible en el arriba y lo suprasensible en el abajo. Este pensador no conserva la dualidad para luego llenarla diferencialmente; cuestiona, precisamente, el esquema de un "arriba" y un "abajo".

En otras palabras, si el platonismo consiste en esa división estructural del arriba y el abajo, sostenerla significa seguir siendo fiel a esta doctrina.

...el mundo aparente no puede ser lo que es sino en cuanto contrapuesto al verdadero. Si éste desaparece, también el aparente tiene que desaparecer. El platonismo sólo será superado cuando sea trastocado de tal manera que el pensamiento filosófico logre salirse de sus órbitas.¹⁰

Según Heidegger, Nietzsche distingue seis etapas del pensamiento occidental en las que se irá anulando paulatinamente la dualidad. El mecanismo de esta anulación será la inaccesibilidad cada vez mayor del "arriba":

Etapas 1. El platonismo: el mundo verdadero suprasensible, la idea sólo es accesible al sabio, quien, para acceder a la verdad, niega lo sensible inmediato.

Etapas 2. El cristianismo: el mundo verdadero es inaccesible a los seres humanos, sólo el virtuoso puede acceder a él.

Lo suprasensible no se halla más en el ámbito de la existencia humana, presente en ella y sus cosas sensibles, sino que la totalidad de la existencia humana se convierte en lo de acá, en cuanto lo suprasensible es interpretado como el más allá.¹¹

Etapas 3. El kantismo: aunque inaccesible, el mundo verdadero *debe ser pensado*, como consuelo, como obligación. A lo suprasensible no se llega por el conocimiento sino por la fe.

Etapas 4. El idealismo alemán: el mundo verdadero es inaccesible, inalcanzado, desconocido, si lo desconocemos ¿a qué nos puede obligar? "Si el mundo suprasensible es inaccesible al conocimiento, entonces no podemos saber nada de él y en consecuencia no podemos decidirnos ni por él ni en contra de él."¹²

Para Nietzsche los filósofos alemanes son teólogos encubiertos (lo suprasensible cae dentro de propuestas teológico-cristianas), pero de cualquier forma, en esta etapa el saber y la razón del hombre *despiertan*.

Etapa 5. El mundo "verdadero" es una idea superflua que hay que eliminar: lo que no tiene que ver con la existencia humana no tiene por qué afirmarse, lo único que queda es el mundo sensible del que se adueña el positivismo. Ahora la discusión es con este tipo de pensamiento y con la división "arriba-abajo" que aún queda vigente.

Etapa 6. Se ha suprimido el mundo verdadero y al suprimir el "arriba", queda suprimido el "abajo". Para Nietzsche la inversión del platonismo, o más bien la liberación de él, lleva a cabo una transformación del hombre.

Se trata de abrir el camino a una nueva interpretación de lo sensible con base en un nuevo orden jerárquico. Este nuevo orden jerárquico no quiere limitarse a invertir dentro del antiguo esquema ordenador, apreciando ahora lo sensible y despreciando lo suprasensible; no quiere poner en el lugar más alto lo que antes se hallaba en el lugar más bajo.¹³

A la supresión del arriba y el abajo y de la división razón-sensorialidad, no sigue ni el vacío ni la nada: ya fuera de las órbitas del platonismo se trata de afirmar lo sensible como la unidad de esencia y apariencia, de razón y sentidos, de ser y existencia. ¿Cómo es posible llegar a tal conclusión? La vía de Nietzsche es su *estética fisiológica* que afirma el mundo sensible a través del cuerpo. Es lo fisiológico, lo corporal, lo sensible, lo viviente, un poder vital que interpreta todo lo que sucede. Lo esencial del ser orgánico es su suceder y la perspectiva particular del mundo obtenida a través de ese suceder: *lo perspectivístico* es aquello que me sucede a mí y a todos, a cada uno, desde el lugar que ocupa, desde su situación particular.

Es importante aclarar que aunque Nietzsche se refiere a lo "fisiológico", esto no es entendido por él como lo puramente

orgánico vegetativo, como lo que biológicamente es común a todo ser vivo, sino como el devenir particular y diferencial de cada uno de los seres, de sus propias historias, y no de su esencia biológica. El punto de vista de Nietzsche sobre la vida es el de la *diferencia* y no el de la *unidad*.

De acuerdo con esto, en el ser viviente se lleva a cabo una interpretación de su medio ambiente, y con ello, de todo lo que sucede, y esto no incidentalmente sino como proceso fundamental mismo de la vida: "Lo *perspectivístico* (es) la condición fundamental de toda la vida".¹⁴

En otras palabras, lo viviente traza un horizonte en su entorno, sobre el cual aparecen las cosas. Existe una pluralidad de perspectivas cuyas relaciones de fuerza están en juego. Mientras que en la naturaleza inanimada las relaciones de fuerza y las diferencias de perspectiva están regular y claramente establecidas, en el mundo de los hombres las relaciones de fuerza están sometidas al azar de las luchas. "Todo lo 'real' es viviente, es en sí *perspectivístico* y se afirmará en su perspectiva contra los demás."¹⁵

— Desde donde cada quien se encuentre, observa lo verdadero. Toda perspectiva particular es verdadera. Nadie se sitúa al margen de su propia perspectiva, no existe visión absoluta y no hay razón que no dependa de las luchas de perspectiva. Toda verdad racional depende de unas relaciones de poder.

Lo real es la perspectiva y la apariencia pertenece a la realidad. Lo aparente no es lo *perspectivístico*, ya que esto es verdadero; lo que sí es aparente y falso es lo que una sola perspectiva quiera mostrar como lo único verdadero, con menosprecio de las demás. La idea de una verdad única y estable es lo único aparente y falso.

En este sentido, el arte, cuya esencia es su *aparecer*, es la más intensa voluntad de apariencia, de perspectiva y, por lo tanto, de verdad.

El arte es la más auténtica y más profunda voluntad de apariencia, es decir, de aparición luminosa de lo transfigurante que hace visibles

la suprema legalidad de la existencia (...) El valor de lo real se mide según satisfaga a la esencia de la realidad, según se lleve a cabo el aparecer y aumente la realidad.¹⁶

Para Nietzsche el arte es voluntad de apariencia y ésta es la forma más alta de la voluntad de potencia, que unifica lo que antes estaba separado en la antigua dualidad razón-verdad, ser-devenir, esencia-apariencia. Esta unidad es el acontecer fundamental del ente: lo auténticamente creador, lo que añade algo a la realidad, lo que produce más realidad.

Suprimir el dualismo y entender lo real como voluntad de apariencia de las múltiples perspectivas, como las acciones que integran de manera orgánica la racionalidad y la sensorialidad del hacer humano, concebir a los hombres, ante todo, como seres actuantes, va a permitirnos captar la operatividad de la danza y establecer un marco conceptual que permita plantear sus problemas.

Ni sentidos sin razón, ni razón todopoderosa: el acontecer, el suceder es el lugar de la danza como una voluntad de apariencia que aumenta la realidad.

La estética del detalle

La danza parece ser la más pura voluntad de apariencia, el ámbito de lo *perspectivístico* por excelencia: la vivencia del propio cuerpo en cierto instante y en cierto espacio. La danza roza, en este sentido, la vida cotidiana, porque toma sentido a partir de una situación que no tiene fronteras asignables y que no vuelve a repetirse.

Una pintura analizada, siempre será la misma pintura. Una conducta cotidiana es irrepetible, una danza es irrepetible, no es susceptible de corrección ni de regreso después de que ha sucedido. Los límites de la conducta no son claros, su tiempo no está cercado, el acto, su acontecer, está íntimamente ligado al espacio

empírico en el que se ubica, depende de otros elementos y testigos que están presentes sólo en ese momento y que no pueden definirse.

Dice Jean Galard acerca del comportamiento y las dificultades para aprehenderlo:

Lejos de caracterizarse por la incapacidad de invención, el comportamiento puede seguramente producir sucesos análogos a un rasgo, facultad del espíritu, pero lo hará relacionando numerosas alusiones a circunstancias tan fugitivas que su obra, efímera, no podrá ser captada por el análisis.¹⁷

La conducta que fluye en la fugacidad de una situación vivida es inaprehensible por la palabra. Es más difícil citar una conducta insignificante que analizar un cuadro.

La danza teatral, con una localización precisa en el espacio-tiempo de la escena, está a la mitad del camino entre la obra cerrada, el arte-objeto, y la fugacidad de la conducta cotidiana, tan rebelde al análisis.

Para la estética romántica la conducta está fragmentada y asigna a sus diversos momentos una importancia desigual: opone los momentos "extracotidianos" (las obras) a un transcurrir plano "cotidiano". Pues bien, Galard propone una estética de las conductas completamente distinta a la estética romántica: si la estética romántica quería focalizar momentos excepcionales, Galard propone aceptar lo cotidiano, rehabilitar lo banal, dignificar lo trivial, intensificar cada instante, en suma, activar una función de *desfocalización*:

Función de desfocalización, para decirlo en una palabra y para tener situada en posición negativa respecto de la que la precede [la focalización]. Lo que se da inicialmente: la focalización de la atención, la conciencia selectiva, la discriminación de lo esencial y de lo accesorio, del significado y de lo insignificante, del sentido y del azar, de la figura y del fondo. La desfocalización destituye lo esencial, da sentido al accidente, se detiene en el detalle, deriva en el margen.¹⁸

Así, la función de desfocalización da sentido a lo más insignificante. En la estética de lo insignificante, el "arte espectáculo", el momento que antes era brillante, ahora sólo es una etapa.

La desfocalización, sin embargo, no es abandono de la atención o un relajamiento en la conciencia. Se trata de una concentración distinta, una indiferencia respecto de un centro principal para diseminar la percepción.

La historia de las bellas artes establece los límites entre la obra y lo insignificante que lo rodea, la desfocalización se ubica fuera de las bellas artes y de sus métodos.

En un momento en el que éste [el arte] se ha vuelto tan manifiestamente el objeto de un interés institucionalizado y se encuentra a su vez focalizado en tanto que tal por la cultura establecida, la desfocalización que se sigue ya no es "artística"; sin los métodos experimentados en el seno de las Bellas Artes ella se disemina fuera de ese marco.¹⁹

Pero la nueva amplitud de la atención que se solicita, que aunque sea difusa no es menos vigilante, esta ampliación de la conciencia, ahora desfocalizada y a la que se le exige encontrar sentido en cada información, en cada desplazamiento, en cada espera, sólo parece posible al precio de muchos artificios que reducen, por un momento, al mundo a las dimensiones de un escenario.²⁰

Ya no se trata, aclara Galard, de restringir la actividad estética, sino de difundirla, de aplicarla al campo integral de la vida cotidiana, por la vía del gesto y del movimiento. Se trata de significar toda clase de lugares, de ocupaciones, de periodos consagrados a la preparación del sentido, de todos los espacios neutros, los tiempos neutros: hay que saber aprender lo marginal, el "ruido".

La propuesta de Galard parece continuar la idea de capturar lo *perspectivístico*. Pretende rescatar los accidentes y transformar las contingencias en una nueva necesidad. La condición para el estudio del arte de las conductas es la atención desfocalizada.

En este trabajo consideramos necesario ubicarnos en el momento de la desfocalización para dar cuenta del "flujo de movimiento" en el que se desenvuelve toda la vida, no sólo los momentos brillantes, plasmados en las obras coreográficas, sino también la producción cotidiana, habitual, constante, de los cuerpos. Considerar constructivamente el movimiento requiere de este momento desfocalizador que amplifique los más mínimos detalles del movimiento y del hábito. Ahora bien, ¿cómo llevar a cabo esta desfocalización? ¿cómo puede observarse y deconstruirse el detalle?

La lógica de la práctica y la temporalidad del hábito

Desfocalizar, concebir siquiera el detalle y lo marginal, es el mecanismo que cuestiona tanto la lógica de las bellas artes como parámetro único para concebir lo estético, como el dualismo alma-cuerpo. Con la intención de captar las conductas, lo perspectivístico, existe una voluntad de disolver la separación entre la razón y los sentidos, en la unidad de lo práctico y del *hacer*.

Para Pierre Bourdieu la filosofía del arte ha visto en el arte algo dirigido al espectador y no al productor. Es evidente aquí la tendencia intelectualista que ve la relación racional con el objeto (espectador-obra) y no la relación práctica (productor-obra).

La historia del arte, por su parte, pretende que el arte es un discurso que debe ser descifrado, y olvida que es también producto de un placer puro sin teoría. Encontramos en este *hacer puro* de Bourdieu mucha semejanza con el impulso constructivo práctico que ya veíamos en Dorflès y en Laban.

[la historia del arte] trata a la obra como un discurso destinado a ser descifrado por referencia a una clave trascendente análoga a la lengua saussuriana y olvida que la producción artística es *también*, en grados diferentes según las artes y según los modos históricamente variables de predicarlos, el producto de un "arte, práctica pura sin teoría" como dice Durkheim, o si se prefiere de

una *mimesis*, especie de gimnástica simbólica como el rito o la danza...²¹

Pensar la acción como aquello que hay que descifrar intelectualmente, encontrar un *sentido racional*, aquello que un gesto o un ritual *quieren decir*, implica que no se reconoce otro pensamiento que el del pensador y parece que los hechos adquieren dignidad en la medida en que son pensados.

En realidad, la práctica tiene su propia lógica:

- Existe una razón inmanente a las prácticas: no tienen su origen en alguna decisión de la razón o cálculo consciente, ni en mecanismos totalmente exteriores y superiores a los agentes.
- Hay que reconocer otra forma de acción que no sea la *acción racional* o la *reacción mecánica* del cuerpo. De otra manera no se puede comprender la lógica de aquellas acciones que son razonables sin haber sido calculadas racionalmente.
- Contienen una especie de finalidad objetiva aunque no estén organizadas por un fin consciente.
- Son coherentes sin ser el resultado de una intención y decisión de coherencia.
- Se ajustan al futuro sin ser producto de un plan.

Suele hablarse de manera negativa de la práctica a causa de los automatismos del pensamiento dicotómico que no permiten concebir la dialéctica entre una "conciencia pura organizadora" y unos "automatismos físicos". En efecto, el pensamiento moderno dominante opone tajantemente: conciencia-automatismo, espiritualismo-materialismo, liberalismo-dirigismo, intelectualismo-mecanicismo.

Dentro de este esquema dualista, dice Bourdieu, es muy problemático dar una visión teórica de la práctica, porque desde el punto de vista científico es la teoría la que dota de sentido a la práctica, y ésta queda menospreciada como tal.

Además, el tiempo de la ciencia racional es diferente del tiempo de la acción. La teoría diluye la práctica en lo intemporal, deja escapar todo su flujo temporal: la ciencia destemporaliza la práctica.

La práctica se desarrolla en el tiempo y tiene todas las características correlativas, como irreversibilidad, que la sincronización destruye; su estructura temporal, es decir, su ritmo, su *tempo* y sobre todo su orientación es constitutiva de su sentido (...) En una palabra, debido a su total inmanencia a la duración, la práctica está ligada con el tiempo, no sólo porque se juega en el tiempo, sino además porque juega estratégicamente con el tiempo y en particular con el *tempo*.²²

En este sentido no se puede dar cuenta "científicamente" de la práctica, porque la práctica se desarrolla en el tiempo y la ciencia, al totalizar, paraliza: la eficacia científica es "ver en el mismo instante", como en un cuadro sinóptico, los hechos que sólo existen realmente en sus sucesión.

La práctica funciona de manera muy distinta según el orden del juego: los integrantes no se ajustan a lo que ven sino a lo que pre-ven, es decir, se anticipan al presente directamente percibido. Así, una de las propiedades esenciales de la práctica es la *urgencia* por la participación en el juego y las consecuencias a futuro; si se está fuera del juego, desaparece la urgencia, entonces se "deja de habitar" el mundo real, se deja de participar en el juego. "El sentido del juego es el sentido del ad-venir del juego, el sentido del sentido de la historia del juego que porporciona su sentido al juego."²³

Es necesario reconocer a la práctica una lógica que no es la de la lógica, para evitar pedirle más lógica de la que puede dar y condenarse así a extraerle incoherencias, bien a imponerle una coherencia forzada.²⁴

La lógica práctica organiza todo pensamiento, percepción y acción. Todos los sistemas simbólicos son producto de prácticas en tanto que involucren principios coherentes, cómodos, prácticos y

manejables por lo agentes: los principios generadores. En la práctica existe una economía de lógica que impide que se movilice más racionalidad de la que es necesaria para el funcionamiento de la práctica. El discurso correspondiente a determinado acto puede quedar implícito en la situación concreta. Además, los agentes producen una serie de *elecciones irreversibles*, por medio de las cuales *las acciones se temporalizan*. Los actos se aprenden y una vez aprendidos, lejos de sucederse mecánicamente, se encadenan a través de la creación continua.

Ahora el problema es el siguiente: si la lógica práctica sólo puede captarse en los actos, en movimiento, y el pensamiento científico estatiza y destemporaliza ¿habrá que renunciar a hacer las más mínimas reflexiones sobre las prácticas y los actos?

La propuesta de Bourdieu se inclina, entonces, a disolver la dualidad jerárquica entre práctica-ciencia, situándose en el nivel de la acción, del juego de la práctica. Las prácticas sólo podrán explicarse, con Bourdieu, a través de la construcción de modelos *que hagan aparecer el sistema objetivo de la práctica hablando directamente sobre la corporeidad, y que reproduzcan el orden propio de las prácticas*.

Probablemente la coherencia práctica de las prácticas y de las obras sólo puede ser explicada a condición de construir unos modelos generadores que reproduzcan en su orden propio la lógica según la cual se engendra y de elaborar unos esquemas que, gracias a su poder sinóptico de sincronización y de totalización, hagan aparecer sin frases ni paráfrasis, la sistematicidad objetiva de la práctica y que, cuando utilicen adecuadamente las propiedades del espacio (alto-bajo, derecha-izquierda), puedan incluso tener la virtud de hablar directamente al esquema corporal (como lo saben bien todos aquellos que deben transmitir unas disposiciones motrices).²⁵

Se trata, en suma, de *poner en escena las operaciones de la práctica en forma de acciones y movimientos corporales*. En efecto, el cuerpo funciona como operador práctico: por ejemplo,

al dar la mano derecha, una persona buscará en su prójimo el lado izquierdo. Se trata de recuperar el acto; ya no buscar más las categorías universales o estructuras fundamentales de la conciencia humana, sino reconstruir la forma como se estructuran inseparablemente el conocimiento y la acción.

Para retomar el esquema básico del materialismo histórico, que pone en la base la estructura económica y en la parte superior las producciones simbólicas, Bourdieu sitúa, entre las condiciones estructurales y la producción simbólica, el funcionamiento técnico corporal social y sus principios operatorios. De manera contraria a la ciencia objetiva que separa las condiciones objetivas socioeconómicas de los actos y hábitos concretos, Bourdieu contempla el nexo entre estas dos instancias: ciertas condiciones objetivas producen no sólo hábitos sino la conciencia de los fines y las necesidades inmediatas para actuar, que hace que los agentes opten por una u otra conducta.

Pues bien, mediante esos actos y fines prácticos conscientes de los agentes (que también pueden denominarse principios generadores de prácticas) es que las "prácticas simbólicas" se conectan con sus condiciones económicas. Para dar cuenta de las prácticas es necesario desentrañar esos principios generadores de hábitos, esos fines que dirigen la práctica de los participantes. Por ejemplo, dice Bourdieu:

La mujer cabil,²⁶ que monta su telar para tejer, no lleva a cabo ningún acto cosmogónico: monta simplemente su telar para producir un tejido destinado a cumplir una función técnica. No se pueden entender los rituales si se definen funciones universales; tampoco si el análisis estructural ignora las funciones específicas de las prácticas rituales y sus condiciones económico-sociales que generan disposiciones productivas prácticas.²⁷

El campesino cabil no reacciona a unas "condiciones objetivas" sino a esas condiciones aprendidas a través de principios socialmente constituidos que organizan su percepción.²⁸

Bourdieu aclara, sin embargo, que en este intento de pensar las prácticas hay ciertos peligros porque, en muchas ocasiones, al tratar de pensar una actividad que se enseña de manera práctica sin pasar por el discurso, se corre el riesgo de querer "teorizar" la reglamentación implícita y convertir en normas explícitas los principios generadores implícitos que producen determinada práctica. Tales principios, ante todo, son útiles en el marco de cierto juego, pero no por ello son "verdaderos". Es aún mayor el riesgo si no se llegan a desentrañar los principios de determinada práctica y se establecen normas generales que no logran incluir la totalidad de las prácticas. Así *el gran peligro es legislar ciertos actos específicos sin llegar al centro ordenador de esos y muchos otros.*

Así como la enseñanza del tenis, el violín, el ajedrez, la danza o el boxeo descompone en posiciones, pasos o jugadas unas prácticas que integran todas esas unidades elementales de comportamiento artificialmente aisladas, en la unidad de una práctica organizada y orientada, asimismo los informantes tienden a ofrecer, o bien normas generales (siempre surtidas de excepciones), bien "jugadas" memorables al no poder apropiarse técnicamente de la matriz práctica a partir de la cual pueden engendrarse esas jugadas que sólo poseen en la práctica "en tanto que son lo que son", como dice Platón.²⁹

No podemos pasar directamente del acto concreto a la formulación general –lo que equivaldría a sostener la falsedad, como diría Nietzsche, de que una sola de las perspectivas tiene la verdad absoluta–, sino que es necesario encontrar los fines que dirigen cierto número de actos, repetidos en diferentes situaciones, es decir, encontrar el término medio entre el acto particular y una norma general abstracta. Hay que encontrar la lógica de los actos, la lógica de las prácticas, no en términos de "verdad" sino de funcionamiento y utilidad.

Pero, sobre todo, para hacer teoría de una práctica es necesario establecer la diferencia entre ambas dimensiones. Pensar una práctica, decíamos antes, supone elaborar una teoría adecuada que

rescate no sólo los actos en sí ni sólo el simbolismo general de los actos, sino los principios generadores de los hábitos y las finalidades que los participantes persiguen, es decir, que rescate lo propio de la práctica, pero por ningún motivo debe confundirse tal teoría con la práctica misma. El que piensa la práctica sale automáticamente del juego, pierde la "urgencia" de tomar las decisiones que hacen posibles cada uno de los actos.

Si no distinguimos la práctica de su teoría, obstaculizamos la construcción de un pensamiento adecuado de la práctica, porque sustenta de manera falsa tanto la generalización teórica como su supuesto conocimiento de la práctica. Los dos niveles, el teórico y el práctico, poseen, cada uno, su naturaleza y sus contradicciones: hacer teoría siempre supone salirse del juego en cierto modo, mientras que la práctica supone, siempre, estar en él.

Al tomar en cuenta la lógica de la práctica, la investigación de la danza encuentra una herramienta en esa voluntad desfocalizadora que la conciba al fin como hábito y no sólo como objeto, condenado a su eterna disolución en el aire. Es posible pensar, entonces, en todo lo que confluye en el ser de la danza: más que sólo obras coreográficas, hábitos de entrenamiento con sus respectivas lógicas de producción y distribución, cuya temporalidad es inmanente y continua.

Con estos elementos, creemos, que podremos iniciar la elaboración de una teoría de la acción, del movimiento, que intente recuperar la temporalidad de su acontecer. Pero se trata, igualmente, de no perder de vista nunca que, por muy cerca que esté de la práctica, objeto de su conceptualización, la teoría de la danza que hay que construir, no se identifica con la práctica misma. Al pensar en la danza siempre habrá que salirse de su lógica práctica para relacionarse, de otra manera, con la lógica del pensamiento.

Ahora bien, ¿qué caso tiene pensar la práctica de la danza en estos términos? Dice Bourdieu:

La eficacia específica de la acción subversiva consiste en el poder de modificar, por la toma de conciencia, las categorías de pensa-

miento que contribuyan a orientar las prácticas individuales y colectivas y, en concreto, las categorías de percepción y de apreciación de las distribuciones.³⁰

La finalidad es revitalizar la práctica de la danza a través de la construcción de una teoría realmente semejante a ella, en la que sus participantes se sientan aludidos.

La danza, como una lógica práctica, no está tan urgida de verdades absolutas que determinen el deber ser de los actos, como de clarificar los fines que mueven a sus participantes, de explicitar los principios generadores que suscitan sus hábitos. Así, en la medida en que una teoría capture estos principios, podrá sugerir direcciones de acción y de transformación efectivas.

Notas

¹ Herbert Marcuse, *Razón y revolución*, p. 17.

² Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, p. 214.

³ *Ibidem*, p. 210.

⁴ *Ibidem*, p. 211.

⁵ *Ibidem*, p. 212.

⁶ *Ibidem*, p. 306.

⁷ Eugenio Barba, "Dramaturgia" en *Anatomía del actor*, p. 53.

⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁹ Francis Sparshott, "On the Question: why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?", p. 15.

¹⁰ Martin Heidegger, "La voluntad de potencia como arte", p. 5.

¹¹ *Ibidem*, p. 8.

¹² *Ibidem*, pp. 8-9.

¹³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷ Jean Galard, *La Beauté du geste*, pp. 56-57.

¹⁸ *Ibidem*, p. 67.

¹⁹ *Ibidem*, p. 69.

²⁰ *Ibidem*, p. 70.

²¹ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, p. 58.

²² *Ibidem*, pp. 138-139.

²³ *Ibidem*, p. 140.

²⁴ *Ibidem*, p. 145.

²⁵ *Ibidem*, p. 156.

²⁶ Del pueblo de los cabiles en Argelia, en África del Norte.

²⁷ Bourdieu, *op. cit.*, p. 162.

²⁸ *Ibidem*, p. 163.

²⁹ *Ibidem*, p. 174.

³⁰ *Ibidem*, p. 236.

Capítulo V

Del cuerpo considerado como instancia organizadora de la historia: codificación cultural de las técnicas del cuerpo

Cuerpo e historia

Toda puesta en relación del arte con su historia requiere de contrastar la particularidad de la actividad estética en cuestión con la generalidad de la situación social de la época.

En el ámbito de la danza hemos establecido, por un lado, nuestro criterio guía, es decir, el carácter particular, técnico-constructivo y kinético, de nuestro objeto de estudio, y por otro hemos expuesto las dificultades conceptuales para darle una ubicación e inserción en la realidad y la historia al cuerpo y todas sus acciones. Tal ubicación es necesaria en la medida en que toda investigación sobre cualquier manifestación dancística debe intentar responder a dos preguntas: ¿cómo se mueven? (¿cómo bailan?) y ¿por qué se mueven así? (¿cuáles son las razones sociales que estructuran el movimiento de tal o cual forma?).

Sin embargo, establecer una dialéctica entre los procesos técnico constructivos particulares de la danza y su entorno histórico, requiere, en primer lugar, de retomar aquellas teorías de la

historia y la sociedad que logran ubicar el cuerpo como instancia perceptible e interactuante en el desarrollo del hombre. Tal enfoque, lo hemos dicho ya, resulta poco común en el marco del pensamiento occidental.

En efecto, el pensamiento moderno ha buscado la identidad y la homogeneidad de lo real, bajo el hilo conductor de los proyectos de la racionalidad. Dentro de esta realidad que pretende verificar las grandes luchas de la razón, el cuerpo ha "desaparecido" como problema fundamental.

En el pensamiento moderno, esta búsqueda de lo absoluto sólo puede lograrse a través de la negación u "olvido" de la dimensión más concreta y más particularizante: el cuerpo. Y es que, si se suprime la materialidad del cuerpo con toda su finitud y su amenaza de muerte, se entroniza lo intemporal. Si se borra lo particular se demuestra entonces que existe una ley (racional) superior, ubicada por arriba del cambio.

Es Nietzsche quien ha sostenido que el hecho de pensar en el cuerpo puede cuestionar la "racionalidad de lo real", remover lo homogéneo, fragmentar lo inmóvil. La historia del hombre debe renunciar a hacerse con base en una legalidad abstracta, general, y empezar por recuperar el punto de vista, concreto y material de la corporeidad. Dice Michel Foucault, continuador de esa veta nitzscheana:

Me pregunto, en efecto, si antes de plantear la cuestión de la ideología no sería yo más materialista estudiando la cuestión del cuerpo y los efectos de poder sobre él.¹

Pocos han sido los intentos por hacer una historia del hombre a partir de su ubicación material-corporal en el mundo. En realidad, una historia corporal del hombre no debería ser diferente de una historia social del hombre, porque, en última instancia, lo social es corporal, y lo corporal humano está siempre socializado.

Durante mucho tiempo se ha establecido una dicotomía entre los enfoques psicológicos y fisiológicos, por un lado, y los socio-

lógicos y psicológicos, por el otro. El estudio de la corporeidad se debate entre su pertenencia, ya sea a lo biológico, lo ético o lo social; en realidad, ningún enfoque está desligado del otro, lo que hace innegable la necesidad de un análisis complementario. La diferencia entre los diversos enfoques es de acento, porque todo individuo pertenece a un grupo social, todo grupo social está formado por individuos y todo individuo posee un cuerpo situado en el límite de lo biológico y lo ético.

En el terreno de la corporeidad lo que hace confluir los aspectos sociales, biológicos y éticos es justamente la dimensión del movimiento, de las acciones técnico-constructivas. Idealmente, la acción-movimiento tendría que ser el punto de partida para todo tipo de análisis de la corporeidad. Además, lo que interesa demostrar aquí, es que *este nivel de la acción corporal es el sustrato material a partir del cual se producen ciertas modalidades de lo social y lo individual*. Es decir, en el cuerpo puede verse cómo la cultura diversifica y convierte en otra-cosa lo biológico. Desde que Federico Engels habló de la importancia del dedo pulgar para el desarrollo material e intelectual del hombre, la psicomotricidad aparece como el núcleo del desenvolvimiento de la historia del hombre.

Técnicas del cuerpo: la elección cultural del movimiento

Dice Jean Le Boulch:

...si bien los movimientos humanos realizan efectos subordinados a las reacciones instintuales primordiales (alimentación, defensa, investigación, orientación) su modalidad de desarrollo es decir, su "técnica" ha recibido una profunda influencia de la suma de experiencias humanas anteriores. Por ende, las conductas motrices del cuerpo humano están socializadas...²

Sin embargo, durante mucho tiempo se ha pensado que la historia humana es producto sólo de las ideas de los hombres y no inicialmente de sus acciones corporales. En efecto, dice Volli, la historia, la etnología y la antropología han olvidado algo importante:

...una cultura es principalmente a nivel material un determinado sistema de alimentar, disciplinar, reproducir, distribuir, organizar personas, es decir, físicamente cuerpos y que las eventuales tecnologías de transporte, nutrición, vestido, diversión, poder, reposo, etcétera, están basadas en las costumbres y en las habilidades y eventualmente en las prohibiciones físicas (es decir, corpóreas) de cada cultura —mucho más que al revés— al menos en situaciones bastante aisladas y no masivamente invadidas por la lógica de la tecnología y del provecho.³

En este sentido, desde hace más de medio siglo, el antropólogo francés Marcel Mauss propuso el concepto de "técnicas del cuerpo", que agrupa:

... todo ese conjunto de usos que en toda cultura hacen del cuerpo humano "el primer objeto técnico". Las técnicas del cuerpo, según Mauss, son "actos tradicionales y eficaces", es decir conservados y transmitidos culturalmente y culturalmente considerados para alcanzar una finalidad.⁴

En la antropología el estudio de las técnicas del cuerpo no ha sido tratado del todo de manera independiente, y en muchos casos el tema ha sido incluido dentro de la llamada "cultura material", es decir, el campo técnico objetual de las definiciones tecnológicas. Por ejemplo, cuando se habla de transportes, se habla de carros, trineos, esquís, zapatos, etcétera, pero no de las formas de la carrera o la marcha. Cuando se habla de comida, se hace referencia a los instrumentos de caza, agricultura o cocina, pero no a los usos de las manos y la boca.

Cuando el propósito es reconstruir una cultura por medios paleontológicos y arqueológicos casi resulta obvio hacer énfasis

en los instrumentos y no en las técnicas del cuerpo. Sin embargo, salvo excepciones, no hay estudios de las técnicas del cuerpo ni en culturas del pasado, ni en lo que toca a la cultura actual.

La propuesta de Mauss parte de que el cuerpo es el primer instrumento y el primer objeto técnico natural, y se encamina a construir la teoría de la técnica del cuerpo a partir de *una descripción de las técnicas del cuerpo*, es decir, del estudio de cómo se ejecutan las acciones corporales para alcanzar ciertos fines socialmente acordados.

Culturización de lo biológico

Dice Mauss:

Aludo con esta expresión [técnicas del cuerpo] a las formas en que los hombres en las distintas sociedades utilizan, de acuerdo con la tradición, su propio cuerpo. En cualquier caso, hay que proceder de lo concreto a lo abstracto y no al revés.⁵

En torno a las técnicas del cuerpo, Mauss propone un estudio inductivo, de la particularidad de las técnicas hacia una construcción teórica general. Prueba, entonces, ciertas formas de clasificación a partir del tipo de usos concretos que puede detectar en la diversidad de técnicas.

Clasificación de las técnicas según las fases del desarrollo humano:

1. TÉCNICAS DE NACIMIENTO Y OBSTETRICIA. En éstas se describen las formas como las mujeres dan a luz en diversas culturas: de pie, tomadas de la rama de un árbol, en posición horizontal, a gatas. También existen técnicas, para la madre y para quien la ayuda, para tomar al niño, cortar el cordón umbilical, etcétera.

2. TÉCNICAS DE LA INFANCIA (criar y alimentar al niño). Se considera la relación entre madre e hijo, el modo de sujetar al niño, el destete y el reposo. Después del destete al niño se le enseña a

comer, a beber, a caminar. "...se ejercitan su vista, su oído, su sentido del ritmo, de la forma y del movimiento, a menudo para la danza y la música."⁶

A partir de esta cita de Mauss, podemos deducir que el origen de las aptitudes para la danza y la música está en el inicio del aprendizaje de las técnicas cotidianas del cuerpo.

3. TÉCNICAS DE LA ADOLESCENCIA. Éste es el momento importante de la educación del cuerpo, el momento de la iniciación. "Es entonces cuando se aprenden definitivamente las técnicas del cuerpo que conservarán durante toda su edad adulta."⁷

Desde las sociedades primitivas hay una diferenciación en la formación de mujeres y hombres que resulta en una subclasificación de técnicas:

- En las sociedades negras la formación de los hombres es intensificada en la etapa de la adolescencia, a la manera de un arte militar, con tipos de técnicas especializadas, distintas a las de la vida cotidiana.
- Las mujeres, por el contrario, siguen el ejemplo de sus madres, acatando la formación tradicional.

4. TÉCNICAS DE LA EDAD ADULTA. Encontramos aquí una subclasificación de técnicas, según las etapas del transcurso de un día de vida.

- Técnicas del sueño. El sueño es una función natural, pero es una actividad cultural diferenciada: algunos duermen en el suelo; otros usan "instrumentos" (almohada, cama, cobijas, hamaca); otros se apiñan en un círculo para dormir, con o sin hoguera. Existen técnicas para darse calor, para calentar los pies. Incluso hay quien duerme en posición vertical, a caballo o incluso suspendido.
- Vigilia. Técnicas de reposo. Puede haber un reposo perfecto o una simple pausa. Se puede reposar acostado, en cuclillas o sentado (en bancos, sillas o sobre el suelo).

- Técnicas de actividad y movimiento. La actividad es lo contrario al reposo. Mauss parece identificar aquí "movimiento" con desplazamiento, ya sea del cuerpo o del cambio de lugar de objetos con el cuerpo (arrastrar, caminar, apretar). En la marcha puede haber muchos matices con la respiración, el ritmo y la oscilación de los brazos y los codos. Se puede avanzar por adelantamiento del tronco respecto del cuerpo, por adelantamiento alternado de un costado y otro o con todo el cuerpo a la vez. Se puede caminar con los pies hacia adentro o hacia afuera. Mauss recuerda el "paso de oca" del ejército alemán que logra la máxima extensión de la pierna. Asimismo, la carrera es matizada por las diversas posiciones del pie, de los brazos y por la respiración.

En esta revisión Mauss menciona a la danza, de la que destaca tanto su carácter estético como el corporal técnico: "Llegamos por fin a algunas técnicas de reposo activo que no dependen simplemente de la estética sino también de los juegos del cuerpo (la danza)."⁸

Mauss retoma la clasificación de las danzas de Hornbostel y Curt Sachs en aquellas de reposo –introvertidas y sin desplazamiento– y aquellas de acción –extrovertidas y con desplazamiento. Mauss, sin embargo, no comparte la idea de estos autores de atribuir las danzas de reposo a las sociedades "femeninas", y las danzas de acción a las sociedades "masculinas".

5. OTRO TIPO DE TÉCNICAS SON LAS QUE FUNCIONAN COMO OFICIOS O AQUELLAS QUE SON PARTE DE TÉCNICAS MÁS COMPLEJAS: el salto (de trampolín, de altura, de longitud, etcétera). Tregar un árbol o tregar un poste para instalar un cableado tiene, cada una, una técnica distinta. En el alpinismo hay toda una historia de los métodos de ascenso. Existen también técnicas de descenso, natación y fuerza.

6. Finalmente, Mauss distingue las TÉCNICAS DEL CUIDADO DEL CUERPO: FROTAR, LAVAR, ENJABONAR. Los galos fueron los inventores del enjabonamiento en Europa. Las técnicas de enjabo-

namiento en América Central emplean maderas. También existen técnicas para el cuidado de la boca, la alimentación y la reproducción.

Mauss ofrece una descripción amplia de muchas técnicas en función de su enfoque inductivo: parte de lo particular para acceder a las diversas clasificaciones.

Lo importante del pensamiento de Mauss es que considera el momento de la enseñanza de las técnicas como el más importante de la historia del hombre. Socialmente es básica la educación de los movimientos para encaminar a los individuos en la dirección de un objetivo colectivo. "La intervención de la sociedad no se produce gracias al inconsciente, sino gracias a la sociedad se produce la intervención de la conciencia."⁹

Es la sociedad a través de la tecnificación corporal la que suscita la conformación de un inconsciente. Existe, pues, una relación entre la formación técnica y social del cuerpo y la generación de estados interiores.

Aunque la mayor parte de las técnicas del cuerpo cubren funciones humanas biológicas y universales, la resolución técnica (cómo se realizan en cada pueblo) sí es de carácter cultural y distintivo.

No existe cultura que no practique la marcha, la comida, las relaciones sexuales, los cuidados del cuerpo, la defecación, el transporte de pesos, etc. Estas constantes, sin embargo, no son universales en el verdadero sentido de la palabra, sino más bien necesidades biológicas, problemas que representan un amplio margen de variabilidad, aunque la constricción biológica se halle muy presente, tanto en la determinación de las necesidades funcionales, como en la estructura del cuerpo y en esa dosis de inscripción genética del comportamiento, a pesar de todo en el hombre parece más limitada que en otras especies animales.¹⁰

En otras palabras, aun cuando la necesidad biológica es la misma para todos los hombres, la forma de resolverla *en acto* es una elección cultural. En suma, cada cultura elige ciertos usos del

cuerpo de una amplia gama de posibilidades. De manera inversa al principio de Goldenweisser de las posibilidades limitadas (a cierta necesidad cultural hay pocos medios para satisfacerla, por lo que abundan los mismos usos en diferentes culturas), en el caso de las técnicas del cuerpo, éstas son distintivas de cada cultura: de un grupo a otro hay diferencias notables en las actividades más elementales como caminar, mantener las distancias entre cuerpo y cuerpo, el movimiento del cuerpo en la conversación, etcétera.

... sólo una mínima fracción de los posibles usos técnicos del cuerpo está actualizada en cada cultura y esto determina que no sólo dos sociedades muy difícilmente compartirán una parte consistente de sus usos técnicos del cuerpo, sino que fácilmente los utilizarán como rasgos distintivos.¹¹

El enfoque de las técnicas del cuerpo se distingue de la *non-verbal communication*, cuya finalidad es ver los ritos, los actos de alimentación, gestos y posturas, en términos de procesos comunicativos. Pero, aunque los actos corporales puedan tener algún significado comunicable, sus acciones no poseen en primer plano una naturaleza comunicativa sino constructiva. En efecto, la concepción de las técnicas del cuerpo comparte el enfoque técnico constructivo que proponen tanto Gillo Dorfles como Rudolf Laban.

En suma, toda esta serie de actos se incorpora al individuo desde su más tierna infancia con miras a que se integre al medio. La integración de las técnicas del cuerpo, colectivas y tradicionales, al propio cuerpo, se efectúa miméticamente en un nivel inconsciente. Incluso, como se verá más adelante, en el movimiento humano menos alejado de la educación tradicional, en el más personal e individualizado, siempre se verán los resabios de las técnicas colectivas inculcadas desde el nacimiento.

Cuerpo, técnica y hábito

Toda técnica corporal, para socializar efectivamente al individuo, es integrada a los cuerpos mediante la repetición del acto, es decir, se verifica en los *hábitos* repetidos cotidianamente.

En efecto, el cuerpo es simultáneamente receptor y productor de la organización social a través de lo que Bourdieu denomina el *hábito*: el hábito es la presencia activa de las experiencias pasadas que se actualizan constantemente a través de esquemas de percepción, pensamiento y acción.

...sistema adquirido de esquemas generadores, el hábito hace posible la producción libre de todos los pensamientos, de todas las percepciones y todas las acciones inscritas en los límites inherentes a las condiciones particulares de su producción y de aquéllos solamente. A través de él, la estructura de la que es producto gobierna la práctica, no según las vías de un determinismo mecánico, sino a través de obligaciones y límites originariamente asignados a sus invenciones.¹²

Es decir, entre cuerpo e historia se establecen *nexos* que van de las condiciones y necesidades económicas y sociales, hasta los hábitos implantados en los individuos, pasando por la formación al interior del hogar y la familia. La historia deja su marca en los hábitos, y mediante los hábitos el pasado sobrevive en el presente perpetuándose. El hábito es producto de la historia y productor de prácticas individuales y colectivas, asumiendo los límites que le marca la especificidad del grupo social en el que surge.

En el hábito se objetiva la historia, engendrando prácticas permanentes que trascienden las intenciones subjetivas y los proyectos conscientes, individuales o colectivos. Entre cuerpo e historia no hay ni un determinismo automático ni una libertad pura sino *hábitos*, que son mezcla de determinación social y de voluntad individual inmediatas.

Ahora bien, todo hábito se inserta siempre en un campo social, es decir, el hábito cobra sentido por una especie de fe práctica que

inserta a los "jugadores" en un juego. Esta fe práctica o *creencia* implícita en el sentido de los propios hábitos requiere de haber nacido en el ambiente cultural donde se juega determinada lógica social, tal como sucede con el aprendizaje de la lengua materna.

La fe práctica es el derecho de entrada que todos los campos imponen tácitamente, no sólo al sancionar y excluir a quienes destruyen el juego, sino al actuar de modo que prácticamente las operaciones de selección y de formación de los nuevos miembros (ritos de paso, exámenes, etc.) sean tales que consigan de éstos la adhesión indiscutida, prerreflexiva, ingenua, nativa, que define la *doxa* como creencia originaria, a los presupuestos fundamentales del campo.¹³

La creencia práctica, el sentido implícito que tiene cada uno de nuestros hábitos, no es, dice Bourdieu, un "estado de alma" sino un "estado de cuerpo": no es que voluntariamente nos adecuemos a la lógica de la práctica en la que nacemos, sino que nos *adecuamos inherentemente* a ella a través de nuestro cuerpo y sin que esto dependa básicamente de la formación "ideológica".

Es muy clara la función de este "estado de cuerpo" en los actores, en quienes los estados de cuerpo hacen surgir estados de alma. En efecto, son innumerables los valores hechos cuerpo a través de una transubstanciación que opera esa educación no explícita: mediante consignas corporales como "conserva su derecha" o "no sostenga el cuchillo con la mano izquierda", se introducen en los individuos cosmogonías, éticas, metafísicas y políticas. En los detalles insignificantes de las "maneras" corporales y verbales, se instalan, sin conciencia ni explicitación, los principios fundamentales de una cultura.

La lógica de la transferencia de principios [*schèmes*] que hace de cada técnica corporal una especie de *pars totalis*, predispuesta a funcionar según el paralogismo *pars pro toto* y evocar por tanto en todo momento el sistema total del que toma parte, confiere un alcance general a las observaciones en apariencia más circunscritas y circunstanciales.¹⁴

El cuerpo se vuelve el sistema político mismo, incorporado y realizado permanentemente mediante las formas de estar, caminar, hablar y, por lo tanto, de sentir y pensar.

Al estudiar al pueblo cabil –de origen y lengua berebere en Argelia– Bourdieu rastrea cómo a través de la cultura corporal son distinguidos los ámbitos de lo femenino (movimientos curvos) y de lo masculino (movimientos rectos), diferencia trascendente en el marco de la organización social de esa cultura.

Movimientos hacia lo alto, masculinos, movimientos hacia lo bajo, femeninos, rectitud contra flexibilidad, voluntad de aventajar, de superar, contra la sumisión, las operaciones fundamentales del orden social, tanto entre dominantes y dominados como entre dominantes-dominantes y dominantes-dominados, están siempre sobredeterminadas sexualmente como si el lenguaje corporal de la dominación y de la sumisión sexuales hubiera proporcionado al lenguaje corporal y verbal de la dominación y de la sumisión sociales, sus principios fundamentales.¹⁵

Es un medio ambiente estructurado el que realiza una acción pedagógica anónima; la práctica es transmitida por la práctica sin pasar por el discurso. Son las acciones de los otros, particulares y concretas, las que uno imita, no los modelos abstractos de esa acción.

En toda organización social es posible distinguir, por un lado, la transmisión explícita por preceptos (el plano de la ideología, del discurso) y por otro, un aprendizaje práctico por familiarización, un aprendizaje inconsciente, por imitación, de los principios que organizan el arte de vivir.

Al involucrar preceptos explícitos y aprendizaje inconsciente toda comunidad tiende a desarrollar *ejercicios* estructurales, transmitidos efectivamente por medio de acciones en un tiempo-espacio determinados. Son en suma las *acciones* dadas tridimensionalmente, y no esencialmente las ideas, las que conforman las prácticas sociales.

Las disciplinas sociales adoptan la forma de disciplinas temporales y todo el orden social es el que se impone en lo más profundo de las disposiciones corporales a través de una manera particular de regular el uso del tiempo, la distribución en el tiempo de las actividades colectivas e individuales y el ritmo conveniente para su ejecución.¹⁶

Así que el control social de los momentos y del tiempo de las prácticas supone inscribir en el cuerpo, bajo la forma de ritmos, gestos y palabras, toda una relación con el tiempo y el espacio, vivida como parte orgánica de la propia persona.

Podríamos deducir de esta idea de Bourdieu que, si bien en la sociedad cabil el tiempo es circular, en la medida en que los sucesos sociales se reproducen de manera indefinida, en las sociedades occidentales se organizan en torno a una temporalidad lineal ascendente, necesaria para albergar la actitud competitiva y de progreso que les es inherente.

Lo mismo ocurre con el espacio y los objetos. El mundo social de los objetos y cómo ocupan éstos el espacio, hace que los niños aprendan a leer el mundo mediante la interacción de sus movimientos y desplazamientos.

...el universo objetivo está hecho de objetos que son el producto de operaciones de objetivación estructurales según las mismas estructuras que el *habitus* le aplica. El *habitus* es una metáfora del mundo de los objetos que no es, él mismo, sino un círculo infinito de metáforas que se responden mutuamente.¹⁷

Existe, por lo tanto, una integración del espacio corporal, el espacio social y el espacio cósmico, en primer lugar a través de los desplazamientos humanos. En el caso de la sociedad cabil, esta integración de los tres espacios se verifica en la diferencia entre lo masculino y lo femenino.

... la oposición entre los movimientos hacia el exterior, hacia el campo o el mercado, hacia la producción y la circulación de

bienes, y el movimiento hacia el interior, hacia la acumulación y el consumo de productos de trabajo, corresponde simbólicamente a la oposición entre el cuerpo masculino, cerrado sobre sí y orientado hacia el exterior, y el cuerpo femenino, semejante a la casa, sombría, húmeda, colmada de alimento, de utensilios y de niños, donde uno entra y sale por la misma abertura, inevitablemente contaminada.¹⁸

En Pierre Bourdieu, lo interesante de este análisis de las acciones es que está íntimamente ligado a las relaciones entre los diversos grupos sociales. Ciertamente, la división fundamental sobre la que se organiza la sociedad cabil es de tipo sexual: pueden leerse a través de los *actos* sociales, toda una organización basada en las diferencias e incluso jerarquías entre lo femenino y lo masculino. Pues bien, en todas las sociedades divididas en clases toda acción habla de dos cosas:

- De la pertenencia a cierta clase social de quien realiza el acto.
- Del cuerpo mismo con toda la cualificación social que le es inherente.

Podemos establecer a partir de aquí que *la elección cultural del movimiento no está desligada, sino más bien suscitada por las fracturas internas de un grupo humano, por sus divisiones de clase y sus jerarquías: no se trata de encontrar la homogeneidad sino de capturar las diferencias que se plasman en las formas de moverse de cada cultura.*

Si bien Laban hablaba del estilo de movimiento de una época, es necesario aclarar, a la luz de los aportes teóricos contemporáneos, que tal estilo no puede ser homogéneo, sino que debe capturar tanto los rasgos comunes del movimiento en diversos sectores de un grupo, como sus diferencias.

Genealogía de la elección cultural del movimiento

El movimiento no es inocente: en el cuerpo están impresas las fracturas sociales. En el contexto de esta investigación, no basta con saber *cómo se mueven* los hombres en las diferentes culturas, sino *por qué se mueven así*. Se trata, pues, de hacer una *genealogía* del movimiento, detectar su origen y su procedencia social.

El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos [...] lugar de disociación del yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia y a la historia como destructor del cuerpo.¹⁹

Desentrañar el espeso tejido que existe entre los cuerpos y la historia nos remite al método *genealógico* de sello nitzscheano... ¿cómo procede este método?

- La genealogía no busca un origen único a los hechos. Desde el punto de vista genealógico, no buscamos el origen único del cuerpo, o lo que es común a todos los cuerpos, sino hacer surgir los mil sucesos perdidos, enfocar la corporeidad como el lugar de las diferencias: "... todas las marcas sutiles que pueden entrecruzarse en él y formar una raíz difícil de desenredar."²⁰
- Rastrea los procesos que dan origen a tal modalidad de la corporeidad.

...sobre el cuerpo se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en fuga, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto.²¹

Así, detrás de cada cuerpo pueden hallarse las marcas de las luchas, del combate, de las fuerzas de la historia. La historia del cuerpo no se basa en ninguna constancia fisiológica "natural".

...el cuerpo está aprisionado en una serie de regímenes que lo atraviesan, está roto por los ritmos del trabajo, el reposo y las fiestas, está intoxicado por venenos –alimentos o valores, hábitos alimentarios– y leyes morales de todo junto...²²

La historia efectiva mira más de cerca, sobre el cuerpo, el sistema nervioso, los alimentos, la digestión, las energías, los hábitos.

Ninguna elección cultural del movimiento se hace de manera arbitraria. La forma de moverse es parte de una forma de vida social e individual, históricamente determinada.

Michel Foucault: poder, cuerpo e individuo

El pensamiento de Michel Foucault es identificado muchas veces con el análisis de los discursos. En realidad, las preocupaciones de este autor exceden ese ámbito.

En el decenio de los 60 Foucault, efectivamente, se interesa por el pensamiento estructuralista y discrepa con los marxistas occidentales, orientando su interés hacia el *análisis de los discursos*. En esta etapa formula las ideas que plasmará en *Arqueología del saber* y *Las palabras y las cosas*.

...la arqueología pretende alcanzar un cierto modo de descripción (liberado de toda "sujeción antropológica") de los regímenes de saber en dominios determinados y según un corte histórico relativamente breve...²³

Sin embargo, el movimiento del 68 en Francia introduce nuevas preocupaciones en el pensamiento de Foucault: el tema de la dominación. En el terreno de la práctica política, esta época pone en crisis la idea de que sólo en el interior de las organizaciones

partidarias comunistas y socialistas es posible la movilización social. Se pone atención a nuevas formas de relación social, no sólo en el ámbito de la fábrica y la vida laboral, sino amplificadas al terreno de la vida cotidiana en general (las luchas feminista, homosexual, el movimiento de reforma carcelaria, las organizaciones de protección ecológica y en contra de las armas nucleares y la dinámica antipsiquiátrica).

Foucault gira su atención hacia los *elementos no discursivos* de la historia de las ideas, es decir, considera explícitamente las prácticas de poder que hacen necesaria la creación de ciertos discursos. Indaga, por lo tanto, en los mecanismos por los que la razón configura formas de acción y dominación y, a la inversa, cómo ciertas formas de poder se articulan en los saberes que permiten su ejercicio.

No existe lenguaje inocente cuyos mecanismos internos sean un paradigma científico que pueda servir de modelo para el análisis social, como encontramos en el estudio de Lévi-Strauss sobre el parentesco. Para Foucault, el lenguaje organizado como discurso está asociado siempre con formas de disciplina, y las distintas disciplinas actúan sobre grupos de seres humanos a la vez que regulan la formación del discurso.²⁴

Así, afirmará Foucault, todo saber que se constituye es parte de un poder que se ejerce, y todo poder se articula con un saber que apoya su ejercicio. Propone, pues, las ideas para un método genealógico que descubra el juego de poder detrás de todo discurso:

...la genealogía intenta, por recurso a la noción de "relaciones de poder" explicar lo que la arqueología debía contentarse con describir. Esto es: por qué tal régimen de saber se desarrolla en tal dirección y según tales alcances y no en cualquier otro de los posibles.²⁵

En Foucault el nexo entre saber-poder está desglosado a lo largo de diversos estudios que desentrañan los mecanismos concretos, en los que se unen los discursos y las relaciones de poder: descubre

cómo las ciencias humanas (psicología, pedagogía, criminología, etcétera) se articulan con diversas técnicas de dominación, reales y cotidianas (exámenes escolares, arquitectura carcelaria) para que ambas sean efectivas.

No hay verdad sino verdades, y no hay ningún individuo o grupo social que tenga visión o proyecto más válido que los otros. En todo el tejido social se desatan múltiples luchas de poder que hacen funcionar sus procedimientos de dominación y sus formas de saber. Como en el caso de lo perspectivístico nitzscheano, y el sentido práctico de Bordieu, el funcionamiento de la historia es la acción humana —que conjunta pensar y hacer, saber y poder—, que permea todos los rincones de la vida: hay en Foucault una reubicación de lo cotidiano en la historia, una especie de función desfocalizadora, en términos de cuerpo y de relaciones de poder.

Cuerpo y poder

Existe una concepción jurídica, represiva, del poder. Según ella, el poder funciona con el mecanismo general de la negación, dice "no" a lo ilegal, según las reglas del derecho.

Tal tipo de poder, dice Foucault, parece pobre en recursos. En realidad los recursos de poder son menos evidentes y más complicados: la concepción de Foucault es la de un poder que *no es represivo sino productivo*, que no dice simplemente "no", sino que *incita a ser de cierta forma*.

...no se trata de concebir el poder como algo que doblega a los individuos y los despedaza. De hecho, lo que hace que un cuerpo (junto con sus gestos, discursos y deseos) sea identificado como individuo, es uno de los primeros efectos de poder. El individuo no es el *vis-a-vis* (enfrentado) del poder. El individuo es un efecto del poder y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto suyo, es el elemento de composición del poder. El poder pasa a través del individuo que ha constituido.²⁶

No es efectivo, para descubrir lo intrincado de los mecanismos de dominación, partir de ese poder global y negativo. Es necesario captar, más bien,

...el poder en sus extremidades, en sus terminaciones, ahí donde se hace capilar; captar el poder en sus formas más regionales, más locales, sobre todo allí donde, saliéndose de las reglas del derecho que lo organizan y lo delimitan, se prolonga más allá de ellas invistiéndose en instituciones, toma cuerpo en técnicas y se da instrumentos de acción material que también pueden ser violentos.²⁷

Ya no es el propósito ver, por ejemplo, el castigo en función de la teoría del derecho monárquico o la del derecho democrático. En lugar de eso, hay que ver las formas efectivas del castigo en el cuerpo mismo, en las instituciones locales y materiales. En suma: hay que considerar el ejercicio de poder en lo que es menos jurídico: en sus extremos, en los cuerpos.

En resumidas cuentas, Foucault cuestiona la concepción "jurídica" del poder —el poder como la instancia represora homogénea encarnada en el Estado— para sostener una concepción "capilar" del poder —un poder inteligente, minucioso y disperso que se instala silenciosamente en los más recónditos rincones del mundo social, en las diminutas relaciones sociales y en los usos del cuerpo.

Codificaciones culturales, cuerpo e individuo

Ahora bien, ¿ha estado el individuo, a lo largo de toda la historia del hombre, apresado, determinado y producido desde fuera de sí mismo por este poder capilar ineludible?

No, por supuesto. Tal forma de poder es propia de la modernidad occidental, en donde el gobierno de los individuos se da, efectivamente, desde el exterior. Esto tiene que ver con las codificaciones culturales, con el tejido de poderes y saberes subyacente, y con la forma como el individuo está ubicado ante la normatividad social. Foucault no hace aquí referencia a algo que pudiera parecerse a

una historia de las moralidades (de cómo los individuos cumplen o no las normas sociales) sino a una *historia de los códigos*. Foucault distingue:

Historia de las "moralidades": aquélla que estudia en qué medida las acciones de tales o cuales individuos o grupos se conforman o no con las reglas y con los valores que han sido propuestos por diferentes instancias. Historia de los "códigos": la que analiza los diferentes sistemas de reglas y valores que están en juego en una sociedad y en un grupo dados, las instancias o aparatos de construcción que les dan valor y las formas que toman su multiplicidad, sus divergencias o sus contradicciones.²⁸

En efecto, hay momentos históricos en los que el estilo de la codificación cultural es sumamente cerrado. Todos los actos están marcados y regulados, los individuos y sus acciones deben apearse rigurosamente a tal normatividad.

En otros momentos el poder del exterior cede su tensión, la codificación cultural es menos estricta y la normatividad es más flexible. Tales configuraciones históricas parecen trasladar la función de gobierno a un componente de la historia del que Foucault se ocupa explícitamente en sus últimas obras: el individuo como sujeto ético.

En este estudio de los códigos Michel Foucault procede inversamente en el tiempo:

En *Vigilar y castigar* (1975) y *La voluntad de saber* (1976), analiza la estrategia de la modernidad: la codificación moderna es tan estricta que el acento del análisis está puesto en el afuera del sujeto, en las redes de poder que apresan al cuerpo. Foucault contempla una mecánica que sitúa al cuerpo en un campo histórico minado por poderes diminutos que no dejan margen a la iniciativa individual. La estricta codificación de las acciones, en primera instancia corporales, hacen de la vida social un ámbito sobredeterminado en el que el individuo, en principio, no interviene. El poder entra directamente por el cuerpo. Ante un individuo sujeto a un código estricto, no hay ningún proceso de apropiación ni

problematización de la propia corporeidad. Más aún, el cuerpo es aliado del exterior, es algo ajeno a la conciencia ética individual.

Pero mientras en la modernidad entre código y comportamiento real no hay un margen para la iniciativa individual, en la antigüedad grecolatina, en donde la codificación social es tan abierta, se abre entonces un amplio campo para que el individuo problematice su propia acción. En *Tecnologías del yo* (1981), *El uso de los placeres* (1984) y *La inquietud de sí* (1984), el acento está puesto en el individuo y en la forma como éste media entre sí mismo, y los códigos y poderes del exterior. En este caso el individuo media entre las determinaciones externas y su propio cuerpo: su cuerpo le pertenece y es pieza fundamental del proyecto del sujeto.

Después Foucault ubica su análisis en las relaciones éticas de los individuos consigo mismos.

Para hacer la historia del hombre desde una historia del cuerpo, es posible decir, siguiendo a Foucault, que una determinada configuración de las relaciones entre los discursos y los dispositivos de poder forjan la posibilidad o imposibilidad de una voluntad individual que dirija sus propios actos; es decir, la normatividad social suscita ciertas *formas de gobierno*, en las que éste puede ejercerse desde el exterior o puede trasladarse al interior ético. Efectivamente, hablar aquí de *codificaciones culturales*, quiere decir que *en las diversas etapas de la historia, entre prácticas y discursos se entretajan los juegos de poder que propician la forma como los hombres se conciben a sí mismos como sujetos-actores o sujetos receptores en las diferentes prácticas sociales.*

No obstante, hablar de "individuo" no quiere decir siempre el individuo de la modernidad occidental, porque pueden producirse otras modalidades de individualidad en el marco de codificaciones históricas específicas. Los códigos históricos implican la correlación entre los ámbitos de saber, los tipos de normatividad y las formas de subjetividad, es decir, *a ciertos códigos de comportamiento social corresponden ciertas formas de subjetivación.*

...toda "moral" en sentido amplio implica [...] códigos de comportamiento y [...] formas de subjetivación [...] en algunas morales el acento está puesto en el código, su sistematización, su riqueza, su capacidad de ajuste ante todos los casos posibles y de cubrir todos los dominios de comportamiento; en estas morales lo importante debe buscarse del lado de las instancias de autoridad que exaltan este código, que imponen su aprendizaje y observancia, que sancionan las infracciones [...] Al contrario, podemos concebir morales en las que el elemento fuerte y dinámico debe buscarse del lado de las formas de subjetivación y de las prácticas de sí. En este caso, el sistema de códigos y de reglas de comportamiento puede ser bastante rudimentario. Su exacta observancia puede ser relativamente inesencial, por lo menos si se la compara con la que se exige del individuo para que, en la relación que tiene consigo mismo, en sus diferentes acciones, pensamientos o sentimientos, se constituya como sujeto moral.²⁹

Así, en las codificaciones cerradas, estrictas, no se le permite al individuo hacer interpretaciones de la norma: entre ésta y su actualización no hay margen para la elaboración individual del acto. Por el contrario, en los códigos abiertos, poco rígidos, el margen entre norma y actualización es amplio y da lugar a la problematización del individuo que se ubica ante la norma.

El problema de la *governalidad* (quién, cómo y en qué ámbito ejerce el poder) presenta un elemento importante para descifrar las acciones humanas y corporales. La interpretación de los hábitos incluye, pues, la relación de gobernabilidad —o ingobernabilidad— del individuo consigo mismo y con su cuerpo. Ante un código cultural, sea abierto o cerrado, cabe preguntarse: ¿cómo se relaciona el individuo con su cuerpo? ¿quién y cómo determina sus acciones?

Código cerrado: la disciplina de la modernidad occidental

Como ya dijimos al analizar la relación entre saberes, poderes e individuos de la modernidad occidental, Foucault pone el énfasis en la determinación externa. El problema es detectar cómo los

juegos sociales de poder penetran en los cuerpos antes de pasar por la voluntad individual.

Lo que busco es intentar mostrar cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad interiorizado en la conciencia de las gentes. Existe una red de bio-poder, de somato-poder...³⁰

Este poder, insistimos, no es un poder represivo que bloquee u obstaculice, sino *un poder que produce*, un poder *capilar*.

Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento.³¹

El rechazo de Foucault hacia la hipótesis represiva del poder, resulta de suma utilidad en el análisis de los usos corporales, porque, lejos de ensalzar una corporeidad "libre", "pura" y neutra que hubiera que "recuperar" porque se ve reprimida por la negación absoluta de un poder de tipo jurídico, es posible entender las formas de usar el cuerpo como algo que el poder *ha incitado a ser*. En efecto, esta concepción productiva y capilar del poder abre la posibilidad de desentrañar los mecanismos mediante los cuales *se produce cierto tipo de cuerpo* en el marco de *ciertas relaciones de poder*. Tal concepción permite la deconstrucción de los mecanismos constructores de la corporeidad. De manera implícita, en Foucault pueden encontrarse, con la idea de producción histórica de cierto tipo de cuerpo, referencias a ciertas *técnicas corporales* propiamente dichas, en el sentido de usos corporales concretos, pero también a sus *formas de implantación social*; es decir, expone

quién, cómo y cuándo hace uso de las técnicas propiamente dichas. El cuerpo en occidente, no es simplemente producto de la represión sino producto de mecanismos concretos que lo constituyen como tal. Pero, ¿cómo deconstruye Foucault tales mecanismos?

Del suplicio a la disciplina

En el marco de su historia del hombre como historia del cuerpo, la transición del feudalismo a la modernidad es vista por Foucault a través de la economía o técnicas del castigo corporal.

La forma establecida del castigo antes del siglo XVII era el suplicio: aritmética del dolor sobre el cuerpo que, ya sea quemado, degollado o torturado, es el símbolo del poder soberano ante la multitud. Jaucourt define el suplicio como: "Pena dolorosa, más o menos atroz."³²

¿Qué hacían con el cuerpo?, ¿cómo lo utilizaban? Cuenta Foucault citando las *Pièces originales et procédures du procès fait a Robert-François Damiens*, de 1757:

Damiens fue condenado, el 2 de marzo de 1757, a "pública retractación ante la puerta principal de la Iglesia de París", adonde debía ser "llevado y conducido en una carreta, desnudo, en camisa, con un hacha de cera encendida de dos libras de peso en la mano"; después, en dicha carreta, a la plaza de Grève, y sobre un cadalso que allí habrá sido levantado [deberán serle] atenzadas las tetillas, brazos, muslos y pantorrillas, y su mano derecha, asido a ésta el cuchillo con el que cometió dicho parricidio [por ser contra el rey a quien se equipara al padre], quemada con fuego de azufre, y sobre las partes atenzadas se le verterá plomo derretido, aceite hirviendo, pez resina ardiente, cera y azufre fundidos juntamente, y a continuación, su cuerpo estirado y desmembrado por cuatro caballos y sus miembros y tronco consumidos en el fuego, reducidos a cenizas y sus cenizas arrojadas al viento.³³

El suplicio retiene la vida en el dolor: no castiga en un acto, sino que se prolonga al infinito: el descuartizamiento, la hoguera, la rueda. Prolonga la agonía durante largo tiempo, es un arte cuantitativo del sufrimiento que tiene sus reglas. En efecto, los diversos tipos de pruebas de culpabilidad sobre un delito cometido, ameritan un efecto de daño-dolor graduado en el cuerpo.

El suplicio obedece a procedimientos definidos: momentos, duración, instrumentos por utilizar, etcétera: todo se halla puntualmente determinado.

¿Cómo se implanta el suplicio en el terreno de la organización social, a quién, en dónde, cuándo? Pues bien, todo este cálculo detallado, sólo es practicado en un solo cuerpo, el del condenado. Se realiza en una plaza pública, llena de espectadores que deben, quizá, escarmentar en cabeza ajena. Así, los cuerpos del resto de la población quedan en un difuso anonimato, y el resultado social es una conducta generalizada, permisiva, abierta a múltiples ilegalismos. En otras palabras, mientras el poder es concentrado en el cuerpo del supliciado y en la manifestación pública, casi teatral, de la ejecución, el resto del tejido social queda sin controles, sin ser punto de aplicación de ningún poder.

La forma de soberanía monárquica, mientras situaba del lado del soberano la sobrecarga de un poder resonante, ilimitado, personal, irregular y discontinuo, dejaba de lado de los súbditos lugar libre para un ilegalismo constante; éste era como correlato constante de aquel tipo de poder.³⁴

Así, en el suplicio y en su implantación con la forma de "espectáculo", se "lee" la estructura de poder del Estado monárquico.

Sin embargo, al hacerse más compleja la organización social con el desarrollo de la industria, la conformación de ciudades y la consolidación del sistema capitalista, se hacen necesarios nuevos principios de control para afinar y homogenizar el ejercicio del castigo, disminuir su costo y aumentar su eficacia a través de la multiplicación de sus dispositivos. Así que cambian las técnicas corporales del castigo y también sus formas de implantación.

La nueva economía del castigo en la modernidad es una configuración histórica que extiende un control generalizado, articulando cierto tipo de discursos y tácticas de poder con cierto tipo de individualidad: los discursos de la época (medicina, leyes, filosofía, ciencias humanas) generan los instrumentos conceptuales para hacer de los individuos objetos de estudio; el hombre se vuelve objeto de saber, de tal manera que es posible aplicarle con facilidad las tácticas políticas que darán origen a los aparatos sociales modernos y reglamentarán los usos en todas las áreas de lo social (escuelas, hospitales, milicia, etcétera).

Así, los saberes, los poderes y las individualidades que se articulan en torno a las nuevas técnicas corporales del "castigo" y a sus modos de distribución, generan una especie de *tecnología* compleja a la que Foucault llama *disciplina*.

La disciplina hace del cuerpo una entidad analizable al delimitar cierto tipo de individualidad.

Por eso, la disciplina es un tejido. Ni un aparato ni una institución, sino una forma de organización social que incluye aspectos discursivos y no discursivos. Es una tecnología específica del poder, es empleada por instituciones especializadas como la prisión o las correccionales; por aquellas que la utilizan como instrumento esencial como las escuelas o los hospitales; y por instancias como la familia, que se valen de ella para reforzar sus mecanismos de poder.

Independientemente de la función, los objetivos concretos y especificidad de los diferentes ámbitos e instituciones (escuela, hospital o familia), podríamos decir que todos ellos están permeados por cierto "estilo" disciplinario.

Entre el Estado (ya no concebido como la instancia represiva, como el ejercitador fundamental del poder, sino como pieza de toda una maquinaria del poder productivo) y el individuo, media un tejido disciplinario que distribuye un poder capilar en los saberes (pedagógicos, psicológicos, médicos) y en las acciones y objetos que participan en las prácticas humanas (disposiciones

temporales, espaciales, arquitectura, relaciones padres-hijos, médico-paciente, etcétera).

Ahora bien, ¿cuáles son los modos de funcionamiento de la disciplina en términos de técnica corporal propiamente dicha? ¿a qué se aboca la disciplina?

- Hacer cuerpos obedientes de otros. Uno no domina su propio cuerpo sino que éste, y uno mismo, depende de un poder exterior.
- Operar de manera "elegante": no usa la violencia corporal.
- Analizar el cuerpo y el movimiento para poder actuar sobre él.
- Emplear el ejercicio corporal para construir esos cuerpos analizados.

La disciplina, dice Foucault, es una anatomía política del detalle, del cálculo, un cálculo que fragmenta el espacio y el tiempo en el que el cuerpo se mueve. En efecto, las técnicas disciplinarias analizan el espacio, el tiempo y el cuerpo:

ANALÍTICA DEL ESPACIO

El poder disciplinario establece lugares cerrados y delimitados para ejecutar cada actividad, controla las entradas y las salidas de los individuos. Tales lugares tienen un uso específico: trabajo (fábrica), enseñanza (escuela).

Dentro de estos lugares, a cada individuo se le asigna un lugar: su espacio celular, que permite a su vez una clasificación de los individuos cuando las disposiciones espaciales se organizan por rangos (los alumnos más avanzados al frente, los más atrasados al fondo; los enfermos terminales en tal espacio, los contagiosos en otro). Esta forma de organizar los espacios y los individuos está ligada a formas arquitectónicas que permiten la exposición taxonómica de las células humanas. Los espacios arquitectónicos organizan lugares y rangos, permitiendo la constitución de verdaderos cuadros vivos que ponen orden a multitudes desordenadas.

Así, ya en el siglo XVII, el cuadro físico que expone una taxonomía humana es simultáneamente una técnica de poder y un procedimiento de saber. El desarrollo de las ciencias está ligado estrechamente a estos cuadros ordenados por la disciplina; por ejemplo, el desarrollo de la medicina como ciencia dependió en gran medida de las posibilidades de observación que le permitió el cuadro ordenado de enfermos, clasificados por síntomas u otros factores, en el espacio hospitalario.

En suma, con esta organización espacial es organizado lo múltiple imponiéndole un orden. Es por esto que predominan en la arquitectura los espacios geométricos y simétricos que organizan el espacio para permitir un control detallado del interior. Aquel que vigila, ve todo sin ser visto. Es el esquema panóptico el que organiza las construcciones arquitectónicas.

Este espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo interrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que un poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado, distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos...³⁵

ANALÍTICA DEL TIEMPO

El uso del tiempo disciplinario, correlativa del espacio analítico, también es minucioso: cualquier actividad, sea el aprendizaje en una escuela, el proceso de producción en una fábrica, se divide en segmentos o niveles sucesivos en los que la complejidad de los actos va acrecentándose paulatinamente.

En el tiempo disciplinario está implícita la noción de progreso: existen grados, niveles y control de avances, que se organizan de manera ascendente. Además, existe para cada actividad un horario y una cantidad de tiempo.

ANALÍTICA DE LOS USOS CORPORALES

De manera inseparable del uso temporal y espacial, el análisis de las actividades y los usos del cuerpo también son sujetos de análisis. Cada acto está desglosado en tiempo y espacio. Dice la *Ordonnance* del 1 de enero de 1976 sobre la educación militar:

La longitud del paso corto será de un pie, la de paso ordinario, del paso redoblado y el paso de maniobra de dos pies, todo ello medido de un talón al otro; en cuanto a la duración, la del paso corto y el paso ordinario será de un segundo, durante el cual se harán dos pasos redoblados, la duración del paso de maniobra será de poco más de un segundo.³⁶

El uso del cuerpo se basa en un empleo de tiempo, analogado a un ritmo colectivo obligatorio, un programa que asegura la elaboración del propio acto, de sus fases y su desarrollo controlado desde el exterior, y simultáneo al de los demás.

Efectivamente, a un análisis de espacios y tiempos corresponde una descomposición analítica de los cuerpos, a fin de utilizarlos exhaustivamente. Es privilegiada entonces la "naturaleza anatómica" del cuerpo, establecida como un patrón modelo para planificar un entrenamiento que aproveche al máximo la energía corporal.

La manera de ajustar y encaminar todos los cuerpos a ese patrón, es decir, de *normalizar* los cuerpos, es el *ejercicio*, que consiste en tareas repetitivas y diferentes pero siempre graduadas. No es, sin embargo, la repetición en sí misma lo que hace al ejercicio disciplinario, sino el uso celular del espacio, el programa temporal ascendente y el control del movimiento de cada una de las partes del cuerpo durante el ejercicio.

El examen es el encargado de vigilar el progreso en la normalización y convierte al individuo en un expediente. El examen combina vigilancia jerárquica y sanción normalizadora. Así hace funcionar la distribución y la clasificación disciplinarias para lograr la extracción máxima de fuerzas y la composición óptima de las actividades.

En la disciplina, es el funcionamiento articulado de usos temporales, espaciales y corporales, lo que produce las coordenadas normativas de la acción.

Por otra parte, cuando Foucault habla del análisis corporal temporal-espacial disciplinario, uno no puede dejar de pensar en la llamada técnica del *drill*.

Jean Leboulch describe el *drill* como la descomposición de los actos por aprender y su recomposición en un aluvión de reflejos. El *drill* requiere de una mecanización estricta, enseña una estereotipia gestual y está inspirado en la necesidad de adquirir gran destreza. Todo esto está acorde, precisamente, con el proceso de industrialización en occidente. Dice Leboulch:

El desarrollo del maquinismo, con su corolario, la especialización condujo muy pronto hacia la diferenciación entre profesiones nobles y profesiones manuales, consagrando a sus practicantes a un mero automatismo gestual. El hombre máquina, obrero robot, había nacido con la ayuda de la ciencia y con un costo mínimo resultaba fácil "condicionarlo" a su trabajo. El desarrollo del maquinismo había permitido, de ese modo, la objetivización del dualismo cartesiano: la despersonalización de la tarea del obrero separaba cada vez con mayor nitidez los aspectos intelectuales del trabajo inculcados muy a menudo en forma de *drill*.³⁷

No es que en occidente el cuerpo sea concebido como máquina; es que el cuerpo es *usado* como máquina y es *construido* como máquina. En el proceso de producción de tal corporeidad está el *drill* como una técnica con fines utilitarios, pero rodeada de una estrategia disciplinaria con su respectiva utilización de tiempos y espacios y organización social de individuos, que es la que permite la implantación de la técnica en sí.

De manera similar a como Foucault describe los usos disciplinarios del cuerpo, los rasgos que Leboulch le atribuye al *drill* son:

- Descomposición de ejercicios.

- Sucesión de ejercicios según el grado de dificultad para la adquisición paulatina del automatismo.
- Utilización de la repetición para asegurar la regularidad, precisión y ritmo.
- Los músculos automatizan el movimiento y se liberan de la mente.

Todo esto bajo la supervisión de un ojo externo.

...el gesto está, en este momento, mecanizado, ya que en este método todo está calculado para inscribir en el cuerpo del hombre, desde el exterior, mecanismos de respuesta que finalmente lo ciñen a formas rígidas de acción que él ya no puede modificar.³⁸

Para Leboulch tal utilización del cuerpo es reforzada con los métodos pedagógicos y el establecimiento de parámetros científicos, establecidos principalmente por la biomecánica. Ésta aplica las leyes fundamentales de la mecánica (como si el cuerpo se moviera sólo según las leyes mecánicas de todo objeto), para normar el movimiento según las leyes del rendimiento.

Podemos ver aquí que la *tecnología disciplinaria* articula las tácticas sociales bajo la forma de ciertos usos espaciales (delimitación de espacios según las actividades, cuadriculación y jerarquización de los espacios individuales), usos temporales (programas de actividades, concepción genética de todo proceso), y usos corporales (descomposición de los actos, orden de ellos según la concepción genética del tiempo, automatización del acto), y bajo el control de una mirada ajena: todas las acciones que ocurren en esas coordenadas están remitidas a un observador, que a su vez controla mediante el examen, ya sea en la escuela, el trabajo o el consultorio médico.

En el caso de la disciplina es posible distinguir entre *la técnica corporal del drill* y *las formas de organización social y física que permiten su implantación*, pero que tampoco pueden existir al margen del entrenamiento técnico mismo: el *drill* es la técnica corporal cuyo fin es lograr con ciertos medios, ciertas habilidades

motrices. La disciplina, a su vez, es toda la estrategia social que exige, que permite y posibilita la aplicación del *drill*; *la disciplina sería la tecnología corporal que hace funcionar socialmente la técnica corporal del drill*.

Aquí, todos los usos corporales y sociales están estrictamente controlados: el de la modernidad es un código estricto que gobierna desde el exterior, por lo que no suscita especialmente una relación del individuo consigo mismo. Incluso en el terreno de la salud corporal es el modelo médico el que asume el control: para empezar, por la "confesión" laica que exige del sujeto la expresión obligatoria del secreto individual. Occidente solicita la confesión de las sensaciones, actos, y placeres individuales que son clasificados y registrados indefinidamente.

Contrario a lo que se pueda pensar, la medicina no empezó siendo la ciencia del organismo individual, sino un saber más ligado a la distribución de los individuos en el espacio, más ligada al desarrollo urbano y sanitario que supone el aglutinamiento de mucha gente en las nacientes ciudades. Para Foucault, la medicina moderna, la medicina como ciencia, que se consolidó a finales del siglo XVIII, es una medicina que primero es colectiva, disciplinaria, y luego se vuelve privada. Los objetivos de la medicina urbana eran:

- Analizar los lugares de hacinamiento y amontonamiento: se encarga, pues, de individualizar los espacios, incluso la distribución de las tumbas y los cadáveres en el cementerio.

La individualización del cadáver, del ataúd y de la tumba apareció a fines del siglo XVIII por razones no teológico-religiosas de respeto al cadáver, sino por motivos político sanitarios de respeto a los vivos. Para proteger a los vivos de la influencia nefasta de los muertos, era preciso que éstos últimos estuviesen tan bien clasificados —o mejor, si ello era posible— que los primeros.³⁹

- Controlar la circulación del agua, el aire y las grandes avenidas.
- Distribuir y ordenar los diferentes elementos para la vida en común de la ciudad (la posición de las fuentes, desagües, bombas, etcétera).

Esta resonancia de la medicina en la sociedad moderna culmina con lo que se llamaría la "medicalización" como un control de amplia distribución social. Así, la medicina del cuerpo individual tiene su origen en la necesidad política de organización táctica de las sociedades modernas. El cuerpo "natural", la máquina biológica obediente, fue inventada por la medicina en razón de las nuevas distribuciones sociales.

La medicina, la que debería permitir una relación del individuo con su cuerpo, se ocupó en primera instancia de su distribución y control desde el exterior.

En la medicina del siglo XX, existe un control (no un cuidado) médico de las poblaciones: un sistema de vacunación, un registro de epidemias, la detección de los lugares insalubres, la distribución y legitimación del control médico mediante la seguridad social. Se trata de una estrategia histórica que recorre hasta el último rincón de lo social; ya no tiene un "exterior" porque no existe ámbito social que no requiera de su supervisión: controla a los individuos desde el punto de vista de la salud, se encarga de conocer y valorar las actividades que cada individuo realiza con su cuerpo. El saber médico siempre conoce más al individuo de lo que éste pueda conocerse a sí mismo.

Código abierto: la antigüedad grecolatina

Cuando Michel Foucault habla de la antigüedad grecolatina, uno no encuentra, como en el caso de la disciplina, nada que pretenda parecerse a un "análisis de movimiento" (aunque de hecho hacer tal cosa nunca fue la intención de Foucault) como en el caso del análisis de la disciplina. ¿Por qué un análisis tan minucioso para

la modernidad disciplinaria y tanta laxitud para hablar de los usos del cuerpo en Grecia y Roma? No es una casualidad, y es que en la antigüedad grecolatina, según los trabajos de Foucault no puede encontrarse una codificación estricta, tan evidente y descriptible como en la modernidad.

Todo parece indicar que la Grecia clásica es una etapa histórica en donde el tejido de la discursividad y la no discursividad genera una normatividad social de tal tipo que le permite al individuo constituirse en sujeto y objeto de su propia conducta, las relaciones de gobierno se trasladan al interior de los individuos como:

... una forma de elaborar, por la más pequeña parte de la población constituida por los adultos varones y libres, una estética de la existencia, el arte reflexionado de una libertad percibida como juego de poder.⁴⁰

Si en la modernidad el poder se ejerce sobre el cuerpo desde el exterior, en esta etapa histórica, en el caso de los individuos libres, el juego de poder, la relación de gobierno, estará en el interior del individuo. En efecto, los individuos problematizan su hacer en el contexto de una normatividad social centrada en lo que pueden llamarse "técnicas de sí". De esta forma, la codificación social está abierta a la elaboración individual de la existencia. Las técnicas de sí, son:

...las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo.⁴¹

En Grecia y Roma no es tan estricta la codificación que reglamente los actos. Ciertamente, hay algunos criterios generales que el individuo, según su relación consigo mismo, puede manejar. Cada quien debe encargarse de estilizar sus actitudes y su propia existencia. Las dos actitudes valoradas son el estado de *actividad*, es decir, la iniciativa y el impulso intrínseco de las propias accio-

nes (en contra de la reactividad, de la reacción a algo, más que a la acción por uno mismo); y la *templanza*, es decir la capacidad de autoregular las necesidades, los instintos y los placeres. La *templanza* es parte del ejercicio de una libertad que debe conducir al autogobierno.

No significa suprimir deseos o placeres, sino combatir con uno mismo para dominarlos. Este combate requiere, en efecto, de un entrenamiento que permita asumir el compromiso de la propia transformación.

Ahora bien, ¿contra qué lucha un individuo al interior de sí mismo y cómo puede combatir?

Sexualidad

En realidad, no es del todo adecuado el término sexualidad para denominar ese ámbito que los griegos llaman las *aphrodisia*, ya que, aunque tiene mucho que ver con los placeres, éstos distan mucho de concebirse bajo el concepto moderno de sexualidad.

Las *aphrodisia*, el ámbito de los placeres, eran prácticas que no estaban sujetas a la clasificación de actos permitidos o prohibidos, sino que debían regularse según tres factores que cada individuo valoraba:

a) LA NECESIDAD. El individuo debe hacer coincidir la necesidad con el deseo. El placer es una necesidad humana que no puede suprimirse, lo que sí puede hacer es ajustarla a lo estrictamente necesario, y "lo necesario" es algo que cada sujeto determina. La *templanza* es la virtud que vigilará este ajuste necesidad-placer: el arte de la moderación.

b) EL MOMENTO OPORTUNO. El individuo debe regular cada acto considerando muchos factores: la época del año, la edad, el momento oportuno del día.

c) EL ESTATUTO DEL INDIVIDUO: a mayor rango y jerarquía social es más exigente la función de autocontrol.

No se establece, pues, una normatividad estricta, es el individuo el que debe controlar sus actos según los factores menciona-

dos. Lo importante aquí es la relación de mando con los propios placeres. El individuo debe ser más fuerte que ellos.

En este marco, aunque el cuerpo es considerado como una energía inferior, como el sustrato básico de "la necesidad", de los instintos naturales, implícitamente encierra una sabiduría que pone límites a los excesos del alma. El cuerpo pone límites a los deseos incontrolados que deben ajustarse a lo necesario. El cuerpo equilibra la dinámica placer-necesidad, contituyéndose en principio rector de una estrategia moral que no está codificada desde afuera, sino controlada desde adentro por alguien que debe conocerse a sí mismo, a su cuerpo, para regular su voluntad y circunscribirla a sus necesidades reales.

El alma razonable tiene pues, un papel doble que desempeñar: le tocaría fijar al cuerpo un régimen que esté efectivamente determinado por su naturaleza propia, sus tensiones, el estado y las circunstancias en que se encuentra, pero no podrá fijárselo correctamente sino a condición de haber operado sobre sí misma todo un trabajo, eliminando errores, reducido las imaginaciones, dominado los deseos que hacen desconocer la sobria ley del cuerpo.⁴²

Es necesario escuchar al cuerpo para ser temperante: sólo si se tiene sed o hambre hay que beber o comer, sólo hay que culminar las relaciones sexuales que cada individuo requiera. Escuchar el cuerpo es conocerse y controlarse.

Dietética

La dietética para los griegos y romanos era la relación cotidiana del individuo con su cuerpo. En este contexto, el *régimen* era el arte de vivir, la mejor forma de manejar la propia existencia y un conjunto de reglas de conducta ante las cuales tenía que mediar la iniciativa individual.

El régimen toma en cuenta muchísimos elementos de la física humana. Es detallado y contempla un empleo del tiempo que desglosa las actividades del día, desde el despertar hasta el des-

canso, pasando por la alimentación, por el tipo de ejercicios (el gimnasio, los paseos). La estructuración del régimen considera:

a) La secuencia de las actividades. Cada actividad vale dentro de una secuencia: según lo que se hizo antes y lo que se hará después, pero no con un sentido genético del tiempo: organizar las actividades en secuencia no tiene que ver con el avance progresivo ascendente de la actividad, sino con un mantenimiento permanente de la salud mental y corporal del individuo.

b) Las circunstancias ambientales (el clima, la estación, el momento del día, la geografía) influyen en la organización de las actividades. Por ejemplo, en el texto *Peri Diaites* existe una consideración práctica de la dietética que debe contemplar la región, los alimentos, los baños, el sueño, el ejercicio, las *aphrodisia*—en el caso de éstas últimas, la estrategia de su uso considera, por ejemplo, las estaciones del año— y obedece a dos principios:

- Principio de oposición, resistencia o compensación: por ejemplo, ante el frío de una estación, el régimen debe orientarse a producir calor.
- Principio de imitación y conformidad con las cualidades (lo seco, lo caliente, lo húmedo y lo frío) del medio ambiente y del cuerpo. La programación de toda actividad depende del cálculo de momentos y frecuencias convenientes.

La dietética es una técnica de la existencia en la que el individuo es el que medita y organiza sus actos. Los médicos no imponen su saber, y aunque es importante escuchar sus consejos, es cada sujeto el que debe vigilarse a sí mismo. El *régimen*, dice Foucault:

Es toda una forma de constituirse como sujeto que tiene el cuidado justo, necesario y suficiente de su cuerpo. Cuidado que recorre la vida cotidiana, que hace de las actividades principales o corrientes de la existencia una postura a la vez de salud y de moral; que define entre el cuerpo y los elementos que lo rodean una estrategia circunstancial y que busca finalmente armar al individuo mismo con una conducta racional.⁴³

En suma, lo esencial del trabajo sobre uno mismo es:

- Detectar el propio estado de necesidad, tener una relación estrecha de conocimiento y dominio con el propio cuerpo.
- Ejecutar una práctica personal –que, al contrario de lo que pudiera pensarse, no encierra al individuo en sí mismo, sino suscita prácticas de encuentro colectivas– que desarrollan una mínima normatividad de recomendaciones, ejercicios y exámenes, con el fin de dominarse a sí mismo en el juego interno de poder.
- Practicar ejercicios encaminados a conocer la verdad de uno mismo (examen de conciencia).

Lo que se llama *inquietud de sí* o *cuidado de sí* supone entonces, una actitud y un trabajo. El tiempo se emplea para realizar sistemáticamente los ejercicios que habrán de darle nueva configuración al cuerpo y al alma.

El tiempo no está vacío: está poblado de ejercicios, de tareas prácticas, de actividades diversas. Ocuparse de uno mismo no es una sinecura. Están los cuidados del cuerpo, los regímenes de salud, los ejercicios físicos sin exceso, la satisfacción tan mesurada como sea posible, de las necesidades. Están las meditaciones, las lecturas, las notas que se toman de libros y que se releen más tarde, la rememoración de las verdades que se saben ya pero que hay que apropiarse aún mejor.⁴⁴

Es importante decir que el entrenamiento individual no es un conjunto de prácticas singulares y específicas realizadas fuera de la existencia misma, sino en la vida cotidiana. El aprendizaje no está aislado de la vida, sino desarrollado en ella. La "escuela" no delimita su lugar ni su tiempo, más bien se vuelve una forma de vida.

La estrategia histórica de la antigüedad grecorromana permite este tipo de estilización de la vida individual y el ejercicio de un autogobierno. Su práctica estaba dirigida, por supuesto, a los indivi-

duos libres y no a los esclavos; de hecho, Foucault orienta voluntariamente su estudio hacia los primeros y explicita esa elección.

Gobernabilidad

El ejercicio del cuidado de sí de la antigüedad experimentó modificaciones en las etapas históricas subsiguientes: el cristianismo y la modernidad. En torno a la transición de la cultura de la antigüedad a la cultura cristiana, quizá puedan encontrarse, a simple vista, algunas semejanzas entre una y otra: la economía y la austeridad exigida cotidianamente, la concepción de inferioridad del cuerpo, la necesidad de dominar el deseo, la supresión del placer como fin último. Sólo hay una *gran diferencia*: mientras para el cristianismo *el gobierno de uno estaba en manos de otro* (el sacerdote, el poder divino), para los griegos y los romanos *el gobierno era un gobierno de sí*.

Efectivamente, en la antigüedad los individuos cuidaban de sí mismos, se examinaban para estilizar la propia existencia. Por el contrario, la confesión cristiana, la verbalización del propio ser ante el otro, establece una relación de dependencia hacia aquel que va a diagnosticarnos y a darnos consejos. Sobre la confesión dice Foucault:

...hay que subrayar que esta manifestación [de la verdad de uno mismo] no tiene por fin establecer el dominio soberano de sí sobre sí, por el contrario, lo que se espera es la humildad y la mortificación, la indiferencia respecto de la consideración de sí y la constitución de una relación consigo mismo que tiende a la destrucción de la forma del *sí mismo*.⁴³

Con la transición de la cultura cristiana a la cultura de la modernidad occidental, la gobernabilidad ejercida desde el exterior asumirá una modalidad laica. Un poder externo a los individuos funciona sobre ellos permanentemente: en el terreno del movimiento propiamente dicho, la disciplina; en el terreno del placer y el cuidado corporal, la medicalización. Por otra parte, entre el

movimiento propiamente dicho y los aspectos de la salud, no existen las conexiones que en la antigüedad establecía el individuo como rector e integrador de todos los ámbitos de su existencia.

En la codificación de la modernidad parece quedar fuera la dimensión ética del autogobierno, porque históricamente éste encuentra dificultades para desplegar sus facultades: entre la normatividad social y el comportamiento y la elección de los individuos en su vida cotidiana, no hay demasiado margen para el autogobierno: el individuo en sí mismo no es la materia prima de su conducta moral, porque su grado de obligación con una normatividad impuesta es prácticamente absoluta. No hay cabida, entonces, para la transformación de uno mismo por uno mismo.

Podemos concluir que las codificaciones históricas (el juego de poderes y saberes) organizan de diversas maneras la experiencia de uno mismo, la posibilidad o imposibilidad de ser para uno mismo un objeto de conocimiento y de trabajo para la autotransformación.

Toda acción humana se inscribe en el marco de una codificación histórica que es, por un lado, un sistema de reglas y valores con los aparatos de poder y saber que las implantan; y por otro, las formas como los individuos "son llamados" por este sistema a constituirse como sujetos éticos.

Así, detrás de cada forma de moverse, hay mucho que desentrañar: hacia afuera, el tejido social con sus juegos de fuerza, y hacia adentro el tipo de relación que los individuos mantienen consigo mismos. De tal forma que hacia afuera y hacia adentro son amplias las posibilidades hermenéuticas de toda acción, de todo movimiento y de toda danza.

Notas

¹ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, p. 106.

² Jean Le Boulch, *Hacia una ciencia del movimiento humano*.

³ Ugo Volli, "Técnicas del cuerpo", en *Anatomía del actor*, p. 196.

⁴ *Ibidem*, p. 195.

⁵ Marcel Mauss, "Las técnicas del cuerpo" en *El arte secreto del actor*, p. 300.

- ⁶ *Ibidem*, p. 301.
- ⁷ *Ibidem*, p. 302.
- ⁸ *Ibidem*, p. 304 .
- ⁹ *Ibidem*, p. 306 .
- ¹⁰ Volli, *op. cit.* p. 198 .
- ¹¹ *Ibidem*, p. 197.
- ¹² Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, p. 96.
- ¹³ *Ibidem*, p. 115.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 119.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 122.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 128.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 131.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 131.
- ¹⁹ Foucault, *Microfísica del poder*, p. 15.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 20.
- ²¹ *Ibidem*, p. 14.
- ²² *Ibidem*, p. 19.
- ²³ Miguel Morey, "Introducción. La cuestión del método" en Foucault, *Tecnologías del yo*, pp. 14-15.
- ²⁴ Mark Poster, *Foucault, el marxismo y la historia*, p. 24.
- ²⁵ Morey, *op. cit.*, p. 15.
- ²⁶ Foucault, *Genealogía del racismo*, p. 39.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 37.
- ²⁸ Foucault, *El uso de los placeres*, p. 29.
- ²⁹ *Ibidem*, pp. 30-31.
- ³⁰ Foucault, *Microrfísica del poder*, p. 156.
- ³¹ *Ibidem* p. 157.
- ³² Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 39.
- ³³ *Ibidem*, p.11.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 92.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 201.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 155.
- ³⁷ Leboulch, *op. cit.*, p.61.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 103.
- ³⁹ Foucault, *La vida de los hombres infames*, pp. 139-140.
- ⁴⁰ Foucault, *El uso de los placeres*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

⁴² Foucault, *La inquietud de sí*, p. 126.

⁴³ Foucault, *El uso de los placeres*, p. 102.

⁴⁴ Foucault, *La inquietud de sí*, p. 50.

⁴⁵ Foucault, *Resumé des cours 1970-1982*, p. 129.

Capítulo VI

De la integración de los aspectos sociales y subjetivos de las técnicas dancísticas mediante el concepto de tecnologías corporales

La hermenéutica de las técnicas corporales: el adentro y el afuera

Entre las formas de organización social históricamente posibles y las danzas que se producen en ellas, es necesario restituir la temporalidad propia de las prácticas. No intentar estatizar las danzas, ni tratar de volverlas "objetos" de efímera estabilidad que nunca alcanzan la concreción que requiere el análisis. Hay que devolverles su temporalidad, el fluido vital del hacer, la continuidad y el movimiento: mirar hacia la dinámica del hábito, repetición motora y entrenamiento cotidiano, como el entrecruzamiento de la determinación social y la voluntad individual.

Ubiquemos entre la compleja trama del tejido social y la conciencia y voluntad individual a las técnicas corporales, el hábito, las acciones corporales, la vida tónico-motriz. Por un lado, la vida tónico-motriz se construye paulatinamente desde la infancia, se automatiza, se pone en marcha por vía refleja mediante la *educación social del cuerpo*. Por otro lado, a diferencia de la vida

orgánica automática, vegetativa —el ámbito de la determinación biológica—, *la vida tónico-motriz resulta accesible a la conciencia y a la voluntad, y pone en contacto el afuera social con el adentro individual*. Dice Jaques Dropsy:

Por una parte, resulta accesible a la acción consciente sobre sí mismo. Por otro lado, los resultados de esta acción son verificables de manera objetiva por las modificaciones de la forma del cuerpo y la capacidad de su empleo en movimiento.¹

La acción tónico-motriz, el movimiento, se produce en el marco de las coordenadas espacio-tiempo-energía que hacen un *continuum* en perpetua interacción. Son coordenadas correlativas: si es alterada alguna de las categorías, el cambio repercute en las demás: recorrer cierta distancia en cinco minutos requiere de una dosis de energía distinta que si es recorrida en diez minutos. Esta correlatividad, que para Laban es objetivamente observable, es parte de la vivencia del propio cuerpo, de un conocimiento del mundo que pasa por el autoconocimiento.

Nos representamos el propio cuerpo desde el interior mediante el sentido propioceptivo, que informa sobre la representación que cada uno tiene de la forma y posición espacial de su cuerpo. Sin embargo, no hay percepción estática del cuerpo. El sentido propioceptivo es un sentido dinámico que se distingue de los cinco sentidos de percepción, que proporcionan datos sobre el mundo exterior, porque informa sobre la relación dinámica entre el sujeto y el mundo. La verdad del cuerpo no es el "cuerpo objetivo" sino el cuerpo vivido.

La manera en que es vivida la percepción del propio cuerpo tiene mucho que ver con la amplitud o estrechez del código técnico corporal y social que conforma al cuerpo. ¿Hasta qué punto exige la conciencia de la propia acción, hasta qué punto la bloquea? Así, existe igualmente una correlatividad entre la determinación social técnica del cuerpo y la modalidad de la vivencia del cuerpo individual.

Es la acción tónico-motriz –el hábito repetido bajo la forma de cierto tipo de entrenamiento– el material fundamental para de-construir el movimiento y para rastrear su origen social, por un lado, y los niveles de intervención de la conciencia y la voluntad individual que lo social propicia, por el otro.

En suma: para lograr el objetivo de entender los vínculos entre las particularidades de las diferentes danzas y sus momentos históricos, es necesario descifrar las técnicas en dos sentidos: respecto de su origen técnico-social y respecto de la injerencia de la voluntad individual que requieren tales acciones.

Técnicas cotidianas y técnicas extracotidianas dancísticas

¿Cómo distinguir y aislar los entrenamientos dancísticos de todos aquellos hábitos de movimiento, diversos, de la vida cultural de determinada organización social? ¿Cómo localizar los puntos de coincidencia y de diferencia entre las habilidades motrices propias de la danza y las habilidades generalizadas en cierto grupo humano?

Los vínculos entre la danza y su historia han sido basados con anterioridad en algunas categorías, que ahora han de sernos de gran utilidad para matizar con mayor precisión dicha relación.

Para Laban la noción de *flujo de movimiento* es la que permite establecer la relación entre las danzas y los hábitos cotidianos de las diferentes culturas: es el flujo el que marca el común denominador de los esfuerzos técnicos implícitos en toda acción humana.

La danza, que ofrece un contrapeso a la búsqueda incesante de objetivos prácticos, tiene en común con las acciones de trabajo cotidiano la utilización de los movimientos corporales. En realidad, recibe la influencia de los hábitos y las exigencias del movimiento que predominan en un periodo determinado. Por consiguiente, los estudiantes de las formas contemporáneas del movimiento expresivo deben tener en consideración todas las formas y ritmos que corresponden a la gran variedad de movimientos desarrollados en nuestra civilización industrial.²

Laban propone la noción de *flujo de movimiento* como posibilidad de encontrar los niveles de unidad en las actividades motrices de una cultura. La danza, a su vez, tiene la particularidad para Laban de realizar el movimiento como fin en sí mismo, sin ninguna finalidad utilitaria.

No obstante, esta noción de danza: "movimiento como fin en sí mismo", sólo puede ser entendida en los contextos culturales específicos. Es decir, quizá una actividad motriz que algún día fue un movimiento para el trabajo, se haya convertido, en otra etapa histórica de una comunidad, en una danza. De igual manera, el movimiento para el trabajo y para la danza pueden ser casi idénticos en una comunidad tradicional, mientras que en las sociedades modernas la diferencia puede ser muy evidente.

Así, todo movimiento "como fin en sí mismo", lo es en relación con otras habilidades que son "útiles" en determinada cultura. Y esto depende de cómo los diferentes grupos humanos estructuran sus técnicas de movimiento y su tejido social.

Imprescindible para los análisis concretos de las técnicas, es la distinción que hace la Escuela de Antropología Teatral de Eugenio Barba entre técnicas cotidianas y técnicas extracotidianas.

Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de "representación". A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo cotidiana por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en situación de "representación" existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede, pues, distinguir una técnica cotidiana de una extracotidiana.³

Para Barba, las técnicas cotidianas no son conscientes, están determinadas culturalmente y se basan en la ley del menor esfuerzo; son útiles en el marco de la condición social y el oficio de los individuos. Las técnicas extracotidianas no respetan estos condicionamientos habituales del uso del cuerpo, hacen un derroche de energía y son requisito para las situaciones que Barba llama "de representación". Las técnicas extracotidianas mantienen, sin em-

bargo, una tensión referencial con las cotidianas: se oponen, pero a la vez se apoyan en ellas.

Cabe observar que, para Barba, el concepto de técnicas extracotidianas tiene un sentido restrictivo: son extracotidianas aquellas que ponen-en-forma el cuerpo del actor, no aquellas que, aunque sean medios para una situación de representación, "transforman el cuerpo":

...el derroche, el exceso en el uso de la energía no basta para explicar la fuerza que caracteriza la vida del actor. Es evidente la diferencia entre esta "vida" y la vitalidad de un acróbata e incluso de ciertos momentos de gran virtuosismo en la Ópera de Pekín y en otras formas de teatro o danza. En estos casos, los acróbatas, los bailarines, los actores, nos muestran "otro cuerpo", un cuerpo que utiliza técnicas muy distintas de las cotidianas, tan distintas que aparentemente pierden todo contacto con éstas. No se trata ya de técnicas extracotidianas sino simplemente de "otras técnicas". En este caso, ya no existe más la tensión del alejamiento, ya no existe más relación dialéctica sino tan sólo la distancia: en suma, la inaccesibilidad de un cuerpo virtuoso.⁴

Así, la clasificación es ampliada en sus elementos: existen técnicas cotidianas, técnicas extracotidianas y "otras técnicas". Sobre esta última categoría no hay mayores explicaciones, por lo que queda oscura. Pensamos, sin embargo, que los mayores o menores grados de alejamiento del cuerpo extracotidiano respecto del cotidiano, son significativos para caracterizar a las diferentes culturas corporales. Si bien, como dijimos, es posible encontrar técnicas extracotidianas que son fácilmente relacionables con las cotidianas, en otro tipo de cultura ambas pueden estructurarse, justamente, en torno a esa diferencia tajante, por una especialización extrema de las extracotidianas.

En esta investigación optaremos por una idea de las técnicas extracotidianas en un sentido más comprensivo, a la manera de Ugo Volli, para quien las cotidianas y las extracotidianas cuatriculan el tejido social sin dejar ninguna actividad fuera de ellas.

Ambas están englobadas por la noción de *estilo*, que une e impregna *todas las posibilidades de movimiento de una cultura*.

En efecto, Volli emplea la noción de *estilo* para denominar aquella respuesta técnico corporal de cada cultura a las necesidades biológicas. Las técnicas del cuerpo que rigen en una cultura para cada una de sus actividades no son independientes entre sí ni sustituibles: existe un estilo que marca los diferentes usos del cuerpo.

Es decir, existe una especie de "estilo" de las técnicas del cuerpo de una sociedad generalmente contagioso, dotado de una inercia propia y, por supuesto, integrado en el estilo general de aquella cultura, en su unidad orgánica.⁵

A partir de la categoría de estilo de técnicas del cuerpo es posible proceder a clasificar las culturas, por ejemplo, según los ejes de oposición, la amplitud, la energía, la angulosidad o la redondez. Indudablemente este concepto permitiría diagnosticar los cambios en la tecnificación corporal: si ocurren por una modificación interna de la cultura o si provienen de otra; y si provienen de otra, cómo se integra el cambio al estilo cultural predominante: ¿lo respeta adaptándose o lo rompe?

Volli evoca la manera como la cultura japonesa, rica en tradiciones codificadas, asume e integra las técnicas sociales, materiales y corpóreas de la cultura occidental.

Ahora bien, dice Volli, lo más importante de la noción de estilo de las técnicas del cuerpo es que permite establecer, sin rupturas, la distinción entre las técnicas cotidianas y las extracotidianas, es decir, entre aquellas consideradas "normales", "simples" y "naturales" para vivir y sobrevivir y aquellas que elaboran códigos especializados no utilitarios.

Un grupo humano, para moverse, emplea una técnica cotidiana o una extracotidiana. Así, incluso el radio de las últimas se flexibiliza de tal manera que pueden incluirse, tal vez, técnicas del cuerpo que no necesariamente tienen como resultado una situación

de representación. Es el caso de algunas danzas sociales que requieren del aprendizaje de un código relativamente especializado, y son empleadas en situaciones extracotidianas festivas, no estrictamente de representación. De igual forma, en una cultura urbana, la misma danza social puede salirse de lo cotidiano y especializarse, mientras que en algún puerto o alguna costa puede ser una habilidad motriz casi cotidiana, que impregna la vida del grupo humano en cuestión.

La frontera entre técnicas cotidianas y extracotidianas sólo puede determinarse ante el contexto específico de determinada cultura. Así, fijar los límites y las confluencias será, más bien, producto del análisis de movimiento, para el que, al tratar de determinar el estilo cultural de movimiento será significativa la claridad de sus diferencias o lo difuso de sus bordes.

Para realizar un análisis de este tipo, el principal problema que enfrenta la investigación de la danza es la insuficiencia de estudios antropológicos, sociales, históricos, artísticos, etcétera, que recuperen siquiera las culturas corporales cotidianas. Son muy recientes los estudios de las ciencias humanas acerca de la vida privada, la vida cotidiana y la historia de la corporeidad. El rescate de tales estudios resultará esencial para reubicar las técnicas dancísticas en sus respectivos estilos culturales de movimiento.

En suma: frente a una manifestación dancística dada, que estructura diversas formas de entrenamiento, habrá que hacer un análisis de movimiento, contrastando sus usos del cuerpo con los usos que de él hacen las técnicas cotidianas.

La danza es una técnica extracotidiana: un tipo de conducta tónico-motriz que no tiene una finalidad utilitaria de manera inmediata, que supone modos de entrenamiento y ciertos resultados o productos de ese entrenamiento. Así que, mediante la determinación de los usos corporales específicos de los entrenamientos, será posible desentrañar las conexiones entre lo social y lo propiamente dancístico.

En efecto, las técnicas dancísticas extracotidianas no respetan los condicionamientos habituales de las técnicas cotidianas. Ahora bien, ¿cuáles son los ejes de diferenciación, en términos de acciones de movimiento, de las técnicas cotidianas y extracotidianas? Porque no basta con saber que existe esa diferencia, hay que deconstruir las acciones y establecer sus niveles de unidad y diferencia. Se trata de saber cómo las técnicas extracotidianas decodifican la normatividad de las cotidianas para recomponerlas y captar la diversidad de posibles tensiones entre ambos tipos de tecnificación.

*Técnicas cotidianas y técnicas dancísticas:
análisis de movimiento y contraste*

Para acceder a esta diferenciación en términos de análisis de movimiento, vamos a partir de detectar los usos diferenciales de las coordenadas espacio-tiempo-energía de unas y otras. Para empezar, como establece Barba, las técnicas extracotidianas proceden por exageración, por amplificación, por intensificación en la utilización de las coordenadas espacio-tiempo-energía. Las cotidianas se mueven sobre el principio del menor esfuerzo: rendir el máximo con un mínimo de energía. Las extracotidianas requieren de un uso energético más intenso. Este gasto energético está íntimamente relacionado con los usos diferenciales del espacio y del tiempo.

Por razones de método vamos a separar tales coordenadas, pero cabe aclarar que siempre son correlativas y complementarias, ya que cualquier alteración en una modifica las otras.

1. Usos extracotidianos de la energía corporal.

En las técnicas extracotidianas, el uso del cuerpo varía en relación con las cotidianas en dos aspectos:

- ASPECTOS ANATÓMICOS. Se usan de manera distinta los *segmentos corporales*, y además se coordinan de diferente manera los usos de las diferentes partes del cuerpo entre sí.

Puede tratarse del aislamiento de partes del cuerpo que en lo cotidiano no se mueven solas. Es posible poner énfasis en el aislamiento de una parte en particular, o bien unir en el movimiento dos o más partes del cuerpo que usualmente no se relacionan.

- ASPECTOS DINÁMICOS. Hacen referencia a la *calidad del movimiento*, a la manera como la energía y peso corporales "corporeizan" los usos del espacio y el tiempo; en términos de Laban es incluida aquí la diversidad de los *esfuerzos*. En efecto, toda energía corporal está matizada por los usos que hace del espacio y el tiempo. Los aspectos dinámicos son los más difíciles de percibir. Por lo general, en las técnicas extracotidianas se polarizan los contrastes energéticos en relación con la vida diaria. Para Ann Hutchinson,

los cambios de movimiento que corresponden al rubro general de la dinámica incluyen variaciones en el flujo y reflujo de energía, la liberación o concentración de la fuerza y cómo se combina todo esto con los patrones específicos cuerpo-espacio.⁶

Los usos anatómicos están estrechamente vinculados con las calidades de movimiento. Cada parte del cuerpo presenta ciertas posibilidades de corporeizar tiempos y espacios: no es lo mismo realizar un movimiento fuerte con una mano que con el torso. Cada parte del cuerpo presenta cierto margen de posibilidades de realización dinámica.

La Escuela de Antropología Teatral trabaja justamente en lo que técnicamente hace la diferencia entre un cuerpo entrenado de manera extracotidiana y uno que no. En torno a los aspectos anatómicos existen tres ejes de distinción:

a) EL EQUILIBRIO DEL CUERPO

El equilibrio del cuerpo humano es una función del complejo sistema de contrapesos representados por los huesos, las articula-

ciones, los músculos; y el centro de gravedad de la figura humana se desplaza según sus distintas actitudes y movimiento.⁷

El equilibrio postural se basa en el tono muscular o el esfuerzo para sostener el peso y la sensación táctil de la planta del pie. El centro de gravedad correcto establece una línea de gravedad que baja hasta el suelo dentro del límite de su base de apoyo. Así, la postura erguida en equilibrio requiere de una acción muscular relativa, ya que la mayor parte del esfuerzo la desempeñan los ligamentos. Pero, mientras más se desplace el cuerpo del eje de gravedad es necesaria, para controlar esa posición, mayor tensión y energía muscular, que es característica de las técnicas extracotidianas.

Desde el punto de vista del movimiento en sí en sus niveles pre-expresivos, dice Barba, se produce en el desequilibrio un "drama elemental", al alterar constantemente el centro de gravedad.

El equilibrio dinámico del actor, basado en las tensiones del cuerpo, es un *equilibrio en acción*: ello genera en el espectador la sensación de movimiento aun cuando hay inmovilidad.⁸

En suma, las técnicas extracotidianas alteran el equilibrio normal haciéndolo precario. La vida del actor-bailarín está basada en las alteraciones del equilibrio.

Se han hecho experimentos con actores profesionales. Si se les pide que imaginen que llevan un peso, que corren, que saltan, esta misma imaginación produce inevitablemente una alteración de su equilibrio mientras que en el equilibrio de una persona normal casi no deja huella, ya que su imaginación es un hecho casi exclusivamente mental.⁹

La deformación consciente y controlada del equilibrio, en la que cada entrenamiento dancístico basa su codificación y el grado de esta deformación, incluye ciertas preferencias o elecciones del uso anatómico de los segmentos del cuerpo, lo que puede observarse,

por ejemplo, en las posiciones básicas de las formas de danza-teatro orientales o en la danza clásica occidental.

Cada técnica extracotidiana es la consecuencia de un cambio de punto de equilibrio que caracteriza la técnica extracotidiana. Este cambio repercute esencialmente en el tórax, es decir, con la manera de extender la parte superior del cuerpo, y en la pelvis; es decir, en la manera de caminar y desplazarse en el espacio.¹⁰

b) LAS OPOSICIONES. El objetivo es hacer entrar en contradicción las direcciones o impulsos de los movimientos. Si una parte del cuerpo es impulsada hacia una dirección, otra se impulsa hacia otro lado. Esto tiene consecuencias en el terreno muscular. Un actor-bailarín es entrenado en el proceso dialéctico entre contracción y descontracción. Tal unidad existe en la vida cotidiana y se amplifica en la situación extracotidiana.

El principio de oposición tiene que ver con la incomodidad. Además de vincularse con los aspectos anatómicos del uso corporal, este principio también guarda relación con cuestiones dinámicas, con los diversos esfuerzos que circulan en el cuerpo o aspectos energéticos internos del uso corporal.

c) LA OMISIÓN O SIMPLIFICACIÓN. En conexión con el eje de las oposiciones, referido a la concentración de la energía, la simplificación se refiere precisamente a la omisión de algunos elementos, para poner de relieve otros esenciales que concentran la energía. Omitir movimientos accesorios, comprimir en movimientos restringidos para desempeñar una acción más intensa. Evitar la dispersión, evitar el exceso y lograr la concentración.

Dario Fo explica cómo la fuerza de los movimientos del actor es el resultado de la síntesis: bien por la concentración en un pequeño espacio de una acción que utiliza una gran energía, bien por la reproducción de los únicos elementos esenciales de una acción, eliminando aquellos considerados como accesorios.¹¹

El modo de la intensidad de esta concentración depende de los usos anatómicos y los esfuerzos correspondientes.

2. Usos extracotidianos del espacio.

Respecto del *uso espacial del movimiento propiamente dicho*, los patrones espaciales, tanto del trazo del cuerpo como de sus desplazamientos en el espacio, se amplifican o acortan respecto de los de la vida cotidiana. Por una parte, las posiciones normales de las partes del cuerpo se modifican, ya sea desviándose de tales posiciones o haciendo énfasis en una rigidez de la que carecen.

En lo que toca al *uso de los espacios generales*, existe muchas veces una asignación cultural de espacios específicos, extracotidianos. Sea la escena teatral, sea la pista de baile, sea el espacio sagrado del ritual, sostienen diferentes relaciones con el resto de lo social. Se configuran de otra manera, en el interior de ese espacio, las relaciones entre sujetos y las relaciones entre sujetos y objetos.

Por otra parte, los usos espaciales se modifican considerablemente según los usos del tiempo y la energía corporal. Es el caso de la ocupación más o menos amplia de los espacios: un espacio de acción restringido puede ser correlativo de un proceso de concentración de energía que despliega su acción en el tiempo, a través de un trabajo tónico muy distinto a un trabajo motriz de desplazamiento.

3. Usos extracotidianos del tiempo.

Las velocidades normales y regulares del tiempo cotidiano del movimiento se alteran, ya sea imprimiendo mucha velocidad o mucha lentitud a las acciones. Esto puede verificarse:

- En su correlación con los usos corporales, en el desfase o simultaneidad del movimiento de las partes del cuerpo, es decir, *el tiempo del movimiento propiamente dicho*.
- En relación, ya sea con el tiempo musical, del sonido, del silencio o con el tiempo de duración de un evento extracoti-

diano (función teatral, ceremonia, etcétera), es decir, la relación con *el tiempo general*.

Los usos del tiempo también son correlativos a los usos energéticos corporales, ya que, por ejemplo, una inmovilidad cargada de tensión, que no requiere desplazamiento, emplea el transcurso del tiempo para producirse.

Así, de acuerdo con las tres coordenadas propuestas —usos corporales (anatómicos y dinámicos), usos del espacio y usos del tiempo—, para contrastar cierta danza con el movimiento cotidiano en que se conforma, habrá que considerar en concreto:

- Diferencias en los usos del cuerpo. Hay que encontrar las partes del cuerpo que se alteran y las formas específicas de esa alteración, es decir, la modalidad de equilibrio precario que se produce en cada manifestación dancística en relación con los usos cotidianos que le dieron origen, a los que se opone o a los que sigue. Habría que preguntarse primero, ¿con qué partes del cuerpo guarda equilibrio cotidianamente un grupo social? ¿con qué mecanismos anatómicos? y ¿cómo se utilizan, revitalizan y/o exageran estos mecanismos en las técnicas dancísticas? ¿es visible algún juego de oposiciones en la vida cotidiana? ¿existe? ¿en dónde? ¿con qué mecanismos? y ¿cómo se altera o reproduce ese juego de oposiciones en la danza?

En el caso de la simplificación del movimiento, ¿qué se omite de las técnicas cotidianas? ¿qué se queda? ¿qué se depura en las extracotidianas? ¿con qué partes del cuerpo? ¿de qué manera?

- En lo que toca a los usos del espacio y del tiempo, ¿cuál es la diferencia con el tiempo-espacio cotidiano?; en cuanto al tiempo-espacio del movimiento propiamente dicho, ¿qué movimientos modifican su velocidad?; en cuanto a la relación con el tiempo-espacio generales, ¿qué significación tiene la duración del tiempo extracotidiano en el marco del tiempo cotidiano? ¿qué significación tiene el espacio extracotidiano

asignado respecto de la organización espacial cultural en general?

Así, aunque, por ejemplo, la danza teatro oriental y el ballet clásico utilicen un equilibrio "de lujo", los medios corporales específicos mediante los cuales lo logran tendrán mucho que ver en sus arraigos respectivos en dos culturas distintas (oriente y occidente), cuyas diferentes formas de moverse en lo cotidiano guardan una tensión con dichas formas dancísticas.

El entrenamiento

El elemento objetivo que permitirá llevar a cabo la genealogía, el origen socio-histórico de cada elección de movimiento, es el *entrenamiento técnico* que implanta las habilidades motrices requeridas (ciertos usos del cuerpo, el espacio y el tiempo). Más que objeto, la danza es suceso, y más que un suceso fugaz, la danza y el movimiento son un hábito que respalda a cada suceso.

Son pocos los automatismos innatos en el ser humano. Todo movimiento es más bien adquirido. Por lo tanto, toda técnica forma un sistema de respuesta motriz a una nueva estructura funcional: el ajuste mediato a una situación que se da por el fenómeno del entrenamiento-aprendizaje. "El aprendizaje permite adquirir nuevos 'esquemas' de conducta. La repetición las fija en forma de conductas estabilizadas: los hábitos."¹²

Desde el punto de vista estrictamente psicomotriz, el hábito no es ni un automatismo innato ni una improvisación, sino una habilidad motriz adquirida por experiencia. La habilidad motriz, también llamada praxis, es para Jean Le Boulch un hábito motor complejo que pone en juego movimientos coordinados; son sistemas de movimiento en función de un resultado o una intención.

Los entrenamientos dancísticos en sí pueden considerarse como el dominio de cierta elección de movimiento opuesta y a la vez fundamentada en las técnicas cotidianas. Ahora bien, para diferenciarse de las técnicas cotidianas, las extracotidianas requie-

ren de un nuevo trabajo de tecnificación que rompa con las determinaciones del movimiento corporal aprendido desde la infancia. Se trata de esa "segunda colonización" de la que habla Eugenio Barba.

Para romper con los usos habituales es necesario el entrenamiento, entendido como una serie de ejercicios o acciones codificadas y repetibles. Barba afirma que se aprenden y repiten como vocablos de una lengua: al principio son repetidos mecánicamente (como se aprende una lengua extranjera) y después de ser absorbidos empiezan a recrearse.

El problema de cómo se aprende una técnica, cierta forma de moverse, guarda relación con procesos psicomotrices específicos y puntuales, pero también, y eso es lo que nos interesa aquí, con las finalidades sociales de su aprendizaje.

*El afuera del entrenamiento:
resultados esperados y modos de implantación social*

Es importante hacer notar que toda técnica cotidiana o extracotidiana requiere de la repetición y/o experiencia constante de la habilidad motriz, para aprenderla y luego utilizarla. En el caso de las técnicas cotidianas suele coincidir el entrenamiento con el resultado que se espera de él: para aprender a caminar, comer o asearse, uno sólo necesita realizar tales actividades cotidianamente. En el caso de las extracotidianas, el entrenamiento suele no coincidir con el producto, que se estructura de acuerdo a lógicas adicionales: la clase cotidiana de danza académica en una escuela no equivale al resultado que se espera de ella, es decir, el montaje coreográfico y su representación en público. El producto esperado tiene estrechos vínculos con el entrenamiento, pero le añade otros elementos que vinculan al entrenamiento con ciertas lógicas sociales y culturales. Es decir, a tal tipo de entrenamiento, cabe preguntarse, *¿se identifica el entrenamiento con el resultado que se espera de él?* ¿para qué o para quién se entrena a los individuos? ¿quién transmite el entrenamiento? ¿en qué condiciones físicas y

sociales es transmitido? ¿quién distribuye los productos del entrenamiento? ¿qué radio de acción social tienen sus resultados?

En torno a las finalidades sociales de las técnicas, Ugo Volli, además de la distinción entre técnicas cotidianas y extracotidianas, basada en los aspectos técnicos propiamente dichos (usos diferenciales del espacio, tiempo y cuerpo), distingue, en el interior de las extracotidianas, técnicas públicas y técnicas personales, según la finalidad del entrenamiento y del punto de llegada de sus resultados.

Las técnicas públicas o de utilidad social buscan la proyección de la presencia, requieren de la presencia de testigos, aunque la comunicación no se dirija directamente a ellos. Buscan la amplificación. Dentro de éstas están las técnicas del bailarín-actor, el orador, el sacerdote o el jefe militar. Ugo Volli propone una ulterior clasificación de técnicas públicas según su finalidad (poder, competencia, narración, placer estético, etcétera). Las técnicas personales son un campo menos explorado. Son actividades que también se dan fuera del ámbito de lo cotidiano de la colectividad y fuera de la amplificación social de las técnicas públicas. Estas técnicas no se hacen para ser vistas, son de interés privado: meditación del monje, métodos de relajación, yoga, técnicas terapéuticas, afición artística. Las técnicas personales se realizan en soledad (aunque puede haber grupos que se reúnan para tales fines) contienen una experiencia subjetiva, no objetiva (creación, bienestar, conocimiento) y son acción más que contemplación. Otros elementos para clasificar las técnicas personales son: el funcionamiento del cuerpo (cuerpo como objeto en el aseo, o en los cuidados corporales) o cuerpo como sujeto, y técnicas de la inmovilidad (trabajo respiratorio y mental, incluyendo algún esfuerzo físico) y de movilidad. El objetivo último siempre es el entrenamiento personal sin buscar que se haga visible a la colectividad. En fin, cada sociedad estructura los hábitos de las diferentes técnicas según sus necesidades.

Fundamentalmente, creemos que hay que rastrear los modos de aprendizaje, si el entrenamiento (hábito repetido) equivale al resultado que se espera de él, y los puntos de aplicación social de los productos de los diversos entrenamientos dancísticos. En cuanto a las técnicas que Volli llama públicas, podríamos decir, por ejemplo, que tanto el sacerdote, el bailarín y el orador, emplean en alguna medida un entrenamiento extracotidiano que les permite amplificarse, pero el lugar de su despliegue y la organización social que los rodea va a determinar que el entrenamiento sea distinto. Es decir, ni el orador ni el bailarín siguen el mismo tipo de entrenamiento. Es *el lugar social de su aplicación* (salón de baile, foro teatral, reunión sindical) *lo que va a determinar tanto sus modos de aprendizaje* (la periodicidad, la necesidad de un maestro o una institución especializada, el rigor en el aprendizaje o el lugar en que se realizan los ejercicios) *como la técnica misma* (alteraciones específicas de los usos corporales por aprender). Ambos factores pueden ser más o menos lejanos a la cultura cotidiana tradicional. En lo que toca a las llamadas técnicas personales cabría preguntarse, ¿qué tanto se impulsan en determinada comunidad? ¿cómo se fomentan? ¿cómo se transmiten? ¿qué tanto requieren de un instructor especializado y qué tanto son creaciones personales?

Es necesario ver, en suma, *la relación entre el tipo de elección técnica del movimiento o entrenamiento, sus modos de aprendizaje, los resultados de éste y los puntos de aplicación social de entrenamiento y/o producto*. Además de los aspectos técnico corporales, es necesario ver cómo cada cultura estructura las diversas formas de implantación y distribución del entrenamiento y de sus productos. En otras palabras, toda *técnica corporal* (usos del cuerpo propiamente dichos) está inserta en lo que podríamos llamar una *tecnología corporal* que incluye las técnicas corporales y los modos de implantación social.

A través de la revisión de los diferentes entrenamientos será posible encontrar sus vínculos con la estructura cultural que los produce.

A continuación, sin pretender hacer un análisis exhaustivo del movimiento, y del contexto cultural y social, esbozaremos, apenas, ciertos ejes de estudio sobre dos formas de entrenamiento distintas y de cómo parecen insertarse en sus organizaciones sociales respectivas.

*El movimiento eficaz de las sociedades industriales.
Tecnología corporal de la modernidad*

• ¿Cómo se entrenan?

En las sociedades industriales, disciplinarias, las técnicas del cuerpo han sido organizadas en función de los fines de la producción económica y mercantil, según las normas del sistema capitalista de producción, de manera que es valorada la eficacia productiva en el entrenamiento. En general, las técnicas corporales, incluyendo las extracotidianas artísticas, han sido permeadas por este modelo.

Desde el surgimiento del maquinismo especialización entre actividades manuales e intelectuales, materialización social del dualismo cartesiano alma-cuerpo, las actividades tienden al automatismo y a la gestualidad fragmentaria.

La concentración industrial produce una división cada vez más acentuada del trabajo en operaciones fragmentarias (no exigen más que un corto aprendizaje previo) que convierten en inútil, para quienes las ejecutan, cualquier incorporación de conocimientos teóricos y generales no inmediatamente explotables.¹³

Muchas técnicas extracotidianas de la modernidad occidental –en su práctica y en los estudios científicos que suscitan y apoyan tal práctica– tienen aún como paradigma de entrenamiento el que puede encontrarse en la educación física de Marey y Dameny y la gimnasia sueca de Ling (1903): la base de la enseñanza física es

el establecimiento de un criterio de movimiento "correcto" que se impone como ideal; en este contexto, la coordinación corporal es concebida como una cosa en sí, que existe al margen del toda intencionalidad individual. El cuerpo es una máquina analizable, deconstruible, sujeta a recomposición. Para este movimiento existen reglas de ejecución y direcciones espaciales estrictas: hay un punto de partida, una trayectoria y un punto de llegada bien precisos y delimitados.

Los seguidores del método de Ling codificarán de manera más estricta cinco posiciones fundamentales y otras posiciones anexas para los brazos. Definirán las acciones musculares utilizadas al tomar las diferentes posiciones. Se determina una progresión de ejercicios, analizados y organizados desde el movimiento más simple hasta el más complejo.

La serie de ejercicios está prevista de tal suerte que en el comienzo se hace actuar a los músculos de la manera más elemental posible. Más tarde se realizan combinaciones parciales en el curso de ejercicios llamados fundamentales. Los ejercicios de aplicación que incluyen todo el cuerpo sólo se practican al final de la progresión.¹⁴

Así, el movimiento más complicado sólo puede efectuarse cuando se ejecuta correctamente el movimiento precedente. Este método analítico tiene un carácter racional y científico en el siglo XIX. Los instructores deben estar preparados para enseñar "buenas técnicas" que logren la eficacia del movimiento lo más pronto posible.

En efecto, en la mayoría de los casos, apremiados por obtener resultados espectaculares, los entrenadores resuelven el problema del aprendizaje gestual preparando mediante entrenamiento un cierto número de modalidades, de respuestas a "destrezas" que permiten al organismo-máquina enfrentar un determinado número de situaciones típicas perfectamente codificadas.¹⁵

Por ejemplo, cuenta Leboulch, para enseñar a un nadador a nadar con el codo en alto durante la primera parte de su tracción, Cousilman diseña el siguiente método:

El nadador se acuesta sobre el banco y coloca las manos en las agarraderas que poseen resorte. Hace presión contra las agarraderas hasta que éstas toquen el tonel. Si el nadador baja los codos y toca el tonel, entra en contacto con electrodos conectados con pilas y *recibe una leve descarga. Por lo cual el nadador se ve firmemente llevado a conservar los codos al aire.*¹⁶

En la mayor parte de los casos funciona la aplicación del *drill*, que no es coercitivo sino analítico, en la medida en que descompone el gesto mediante reflejos que luego trata de combinar con "armonía".

La repetición es el principal medio de adquisición que permite internalizar el modelo a repetir:

- El educador conoce el gesto técnico ideal como una cosa en sí. El gesto es analizado en sus menores detalles (mediante filmación y otras técnicas). Las trayectorias de los diferentes segmentos del cuerpo son calculadas matemáticamente. El gesto se convierte en un modelo en sí, inspirador en cualquier nivel de aprendizaje, y a partir del cual son inferidos los *principios de la ejecución correcta*. "Establecimiento de un modelo ideal 'en sí mismo' a partir del cual vamos a contar con un criterio de juicio para decidir si la realización del alumno es correcta."¹⁷
- La realización de cada alumno es comparada con el modelo, es decir, se detectan los defectos: automatismos inadecuados que impidan al alumno la comprensión y la realización de las acciones al querer imitar el modelo.
- Es analizada una serie de posibles dificultades: no se puede enseñar a partir de la imitación del alumno más avanzado que realiza sin problema el modelo a seguir, porque eso genera muchas dificultades, así que es propuesta una serie de actividades progresivas, de las más simples hasta las que alcanzan ya el modelo.
- Es organizado un entrenamiento para alcanzar submodelos, y si no se realizan correctamente hay que utilizar otros

medios, siempre de tipo analítico. Leboulch expone un ejemplo de esto, referido al lanzamiento de pesas:

Primera Etapa. Realización del primer submodelo:

- Empleo de todo el cuerpo.
- Dirección de la impulsión.
- Posición de los puntos de apoyo.
- Acción respectiva de las piernas.

Luego, cada una de las subetapas se divide en estadios: el primer punto de "empleo de todo el cuerpo" es desglosado a su vez en:

- Lanzamiento sólo con un brazo.
- Lanzamiento con tronco y brazo.
- Lanzamiento con tronco, piernas y brazo, de frente y de perfil.

Siempre *de lo simple a lo complejo*.

Así, dice Leboulch, el movimiento humano se rige por las leyes de la mecánica, sin importar las características personales, y no puede encontrarse una explicación de por qué ciertos sujetos triunfan y otros fracasan, así que es introducido el concepto de "don": quien posee capacidades superiores realiza el gesto con la máxima eficacia; los menos dotados sólo tienen probabilidades limitadas de alcanzar ese tipo de eficacia.

Por lo que toca a la danza, el ballet clásico occidental, que es la modalidad disciplinaria de la danza, sigue refinando, hasta la fecha, metodologías de tipo analítico. La *Metodología de la técnica de danza moderna* de la Escuela Nacional de Danza de La Habana, es un buen ejemplo de la organización del aprendizaje de la danza occidental, basada en la descomposición analítica del movimiento, de los tiempos y de la utilización espacial.

Los ejercicios son agrupados según sus características: ejercicios en la barra, en el centro, en el piso, utilizando el espacio parcial y total. En cada clase deberán incluirse ejercicios correspon-

dientes a los anteriores rubros, siguiendo un orden de lo simple a lo complejo.

Cada clase incluye, como eje rector, un ordenamiento de ejercicios similar al que sigue:

DE PIE

1. La fila.
2. Estiramientos de todo el cuerpo.
3. Flexión del tronco.
4. Balanceo del torso.
5. Bajar al suelo.

SENTADO

6. Flexión hacia adelante de la columna vertebral.
7. Estiramiento de la columna vertebral.
8. Extensión de las piernas, adelante, al lado y atrás.

ACOSTADO

9. Preparación para las contracciones del tronco.
10. Levantamiento de la pelvis.
11. La contracción y la expansión.
12. Rotación de las piernas.
13. Hiperextensión de la columna vertebral.

ARRODILLADO

14. Flexión y extensión de la columna vertebral.
15. Levantamiento de la pelvis.
16. Subir del suelo.

DE PIE

17. Rotación de las piernas.
18. Semiflexión y estiramiento de las piernas.
19. Movimientos parciales del pie:
 - a) Deslizar y extender el pie.
 - b) Flexión del pie.
 - c) Elevación del cuerpo por flexión del pie.

ESPACIO TOTAL

20. Caminar en diseños rectos.
21. Caminar en diseños curvos.
22. Girar.
23. Caminar:
 - a) direcciones.
 - b) niveles.
 - c) combinaciones de direcciones y niveles.
 - d) Utilización de diferentes ritmos y dinámicas.
24. Correr levantando las rodillas.
25. Preparación para saltar.
26. Pequeños saltos.¹⁸

Después son desglosados y analizados todos y cada uno de los ejercicios, por ejemplo, el primero, LA FILA:

LA FILA

Objetivos

- 1.1 La concentración del alumno.
- 1.2 La organización del grupo.

Posición inicial

Los alumnos forman una fila en el fondo del salón frente al maestro.

Los pies están en posición primera abierta.

Los brazos al lado del cuerpo.

Acción

Enumerar a los alumnos (1234-1234- etc.).

El maestro: dice en voz alta 1-2-3-4.

Los alumnos: dicen en voz alta, 5 (los alumnos se toman de las manos, esperan 6).

El maestro: dice en voz alta, 7 (los alumnos sacan la pierna derecha, esperan 8).

- Los alumnos caminan hacia adelante.
- Nos. 1 - 4 pasos largos.
- Nos. 2 - 6 pasos largos.
- Nos. 3 - 8 pasos largos.
- Nos. 4 - 10 pasos largos.¹⁹

Y así cada uno de los ejercicios mencionados.

Ramiro Guerra establece ciertas leyes de la enseñanza de la técnica de la danza moderna, una de ellas es la Ley de la Sistematización:

- Cada nuevo conocimiento enseñado a los alumnos debe apoyarse en los conocimientos anteriores, según el principio del desarrollo.

Es aquí reconocible la concepción genética del tiempo del ejercicio. No se trata sólo de hacer y repetir, sino de avanzar. El objetivo es la formación de un bailarín profesional.

- Todo nuevo conocimiento se divide en partes. Cada movimiento debe descomponerse en sus elementos fundamentales con el tiempo necesario para su asimilación.

Poco a poco esos elementos se van integrando hasta dar el movimiento completo, que después se desarrolla hasta formar frases con diferentes ritmos regulares e irregulares. Esto último se logra a través de las distintas series que plantea el aumento de complejidades.²⁰

- Es necesaria la repetición constante.

Los ejercicios de clase hechos diariamente, fijan en la mente y en el cuerpo del alumno los hábitos adecuados para la asimilación de los movimientos con las reglas técnicas correctas.²¹

Guerra afirma que, ya que el bailarín no es una maquinaria inerte movida por el profesor o el coreógrafo, la posibilidad de conducir

su funcionamiento es generar una disciplina mental, basada en *contar la medida del tiempo correspondiente a cada movimiento*.

Contar en voz alta forma una gran disciplina mental, ya que el juego de sucesión de tiempos con la medida del movimiento obliga a la mente del alumno a ponerse en constante acción y ésta, por otra parte, está totalmente ligada al movimiento porque lo mide y sustenta en tiempo.

Una vez creado el hábito de conteo en voz alta, el próximo consistirá en establecer qué fracción del movimiento corresponde a cada fracción del tiempo, lográndose de esa manera una total exactitud entre ambas que permitirá el desglosamiento y el análisis profundo de cada acción física que se desarrolla en los movimientos de la danza.²²

Con apego a las formas de trabajo corporal y distribución disciplinarias, son evidentes aquí el uso analítico del cuerpo, el tiempo colectivo y genético y los usos controlados del espacio, todo esto dentro de la escuela que sistematiza el saber corporal mediante el *programa*.

- ¿Qué tipo de productos busca el aprendizaje?

En el caso de la danza académica, los productos suelen diferenciarse del entrenamiento básico. Inserta en el sistema profesionalizado de las Bellas Artes, la danza requiere de eficacia técnica para legitimar un producto que, *en última instancia ha de ser vendible*: la coreografía escénica de autor. Mientras que en el deporte el producto buscado con el entrenamiento casi se identifica con el entrenamiento mismo, en el caso de la danza, entre el entrenamiento (la clase de danza) y el producto que se persigue (la obra coreográfica), existe un margen más amplio para la recomposición del movimiento, de acuerdo con la lógica del escenario y de la creatividad individual del coreógrafo que las obras escénicas requieren.

Desde este punto de vista, no hay que olvidar que detrás de la obra coreográfica, pensada siempre como el lugar de la creatividad y la libertad estéticas, está un tipo de entrenamiento analítico disciplinario, como base de la inventiva del creador.

- ¿Cuál es el punto de aplicación social del entrenamiento y de sus productos? ¿cuáles son sus mecanismos de implantación?

Las técnicas corporales profesionales en occidente, en el caso del deporte, del trabajo y de las actividades artísticas, al volverse profesionales y competitivas se rigen por la ley del rendimiento en el marco de una codificación sumamente estricta, y tienen como modelo cierto paradigma del movimiento correcto.

El paradigma del "movimiento correcto", incluso científicamente probado, que funciona en las técnicas corporales profesionales, tiene como finalidad, en última instancia, la "venta" del producto del entrenamiento, ya se trate de la habilidad de un atleta para ganar una competencia, de un trabajador capacitado, o la destreza de un bailarín profesional para colocarse en cualquier compañía de prestigio. Es a partir de la profesionalización que la técnica se vuelve un problema, en función del rendimiento y la precisión gestual.

Así, el entrenamiento en las técnicas profesionales de danza, desde el ballet clásico hasta muchas de las recientes elaboraciones contemporáneas, se implanta, por un lado, a través de un tejido de aparatos que escolariza, academiza y profesionaliza la tecnificación de los cuerpos; y, por otro, se inscribe en el mercado del arte y sus lógicas de distribución: la relación de compra-venta del artista con el público que paga la entrada al teatro, el subsidio estatal, etcétera.

El aprendizaje con gurú

Ahora bien, fuera de la modernidad occidental, el trabajo sobre el cuerpo, inscrito en otro tipo de cultura corporal, produce otras

técnicas de entrenamiento, articuladas a su vez con otras formas de implantación y distribución.

• ¿Cómo se entrenan?

En la antigua India, dice Rosemary Jeanes Antze, el conocimiento se difundía mediante tradición oral; en ella el maestro o gurú y el alumno o sisya sostenían una relación peculiar.

En la India todavía existen muchas tradiciones orales de transmisión del saber: desde el antiguo sistema de medicina, a la transmisión de cuentos que pasan de abuelos a nietos, y el drama de la danza y la música. Sobre la tradición oral en el arte, dice Antze:

Su hábito de vida depende de la maestría de la vieja generación y luego de la forma en la que estos artistas alimentan las crecientes cualidades artísticas en la generación sucesiva.²³

La danza y la música en la India se transmiten por medios no verbales, así que dependen de una tradición viva en la que el alumno confía en el gurú que elige para introducirse en el mundo creativo.

De una connotación religiosa, la palabra gurú ha adquirido hoy en día un sentido más amplio, equivalente a maestro o preceptor. El maestro enseña el arte de utilizar el cuerpo: la educación pasa por la imitación. Todos los alumnos pasan por ese proceso de reproducción de lo que hace el gurú.

Aquí vemos al gurú como la inspiración que permanece en el discípulo y motiva a la transmisión ulterior. La danza sigue viviendo y el gurú se hace inmortal a través de sus sucesores.²⁴

No se requiere aquí de una estricta descomposición del acto, como en la disciplina occidental; en términos generales se parte del acto total: el acto de la imitación con su componente psicológico y biológico. Es el individuo-alumno el que extrae del acto global

realizado frente a él o con él la serie de movimientos de los que se compone. Es empatía, transmisión cuerpo a cuerpo de un saber.

El buen éxito del aprendizaje por imitación depende aquí del respeto y la simbiosis con el gurú, que incluso se eleva a la categoría de una divinidad cuya bendición es fundamental para el éxito de toda acción.

Ravi Shankar propone tres conceptos en el que se basa la educación artística:

- GURÚ. El más importante. Su elección es más trascendente que la elección de esposa.
- VINAYA. Respeto, humildad, amor, veneración e incluso miedo. La relación, aunque íntima, es jerárquica, como la de padre e hijo.
- SADHANA. Ejercicio y disciplina, fidelidad total a la tradición del gurú, obediencia, devoción, entrega absoluta.

La simbiosis con el gurú llega incluso a resultar en una convivencia cotidiana con éste: el alumno puede volverse parte de su familia. Fuera de toda reglamentación disciplinaria (sin control analítico de cuerpos, tiempo y espacios, sin marcas horarias, evaluaciones ni vigilancia anónima en un recinto diferenciado de la vida como la escuela), en este tipo de tradición oral el aprendizaje se vuelve un asunto de vida, aun dentro de la modalidad "escolar" concebible en esta tradición:

Kalakshetra, una escuela de danza seria y famosa fundada en Madras en 1936 por Rukmini Devi, fue creada con el objetivo de conservar las cualidades y la atmósfera del *gurú-kula*. Es un colegio en el que maestros y alumnos viven y trabajan juntos la mayor parte del año y donde los estudiantes siguen un curso de cuatro años como mínimo.²⁵

La disciplina es de 24 horas, los castigos ante los errores suelen ser brutales. Si le sorprende al maestro la inspiración a media noche, puede despertar a sus alumnos para transmitir inmediata-

mente tal saber. Además del aprendizaje de danza, el alumno sirve al maestro: le lava la ropa, le da masajes, etcétera.

Un anciano y famoso maestro de danza me decía que el respeto, la obediencia y el servicio prestados al *gurú* están destinados a destruir el ego hasta que gradualmente el ego cede y aflora plenamente el verdadero yo.²⁶

• ¿Qué tipo de productos busca el entrenamiento?

La finalidad última es la permanencia de la tradición. El entrenamiento no busca vertirse en un "objeto". No hay producto en sentido estricto —como los productos vendibles del entrenamiento disciplinario—, sino la continuidad generacional de un saber del cuerpo y la permanencia de un hábito. El objetivo del entrenamiento es que el saber del *gurú* pase con el tiempo a formar parte del discípulo, que después habrá de transmitir ese saber de la danza para que siga viviendo.

Si lo situáramos sobre el transfondo de la tradición, el *parampara*, la relación entre *gurú* y alumno, se convierte en algo más que un simple encuentro entre dos individuos. Es el eslabón imprescindible para la continuidad de la danza.²⁷

Un *gurú* respetado llega a tener gran influencia en la generación sucesiva: esta es la continuidad de las tradiciones orales encaminadas por la guía del *gurú*.

La utilización y concepción del tiempo y el espacio inherentes a esta tradición dancística no es progresiva sino de permanencia, de constancia, no de evolución acelerada sino de conservación de las tradiciones.

El adentro del entrenamiento

El movimiento produce ciertos estados interiores. Toda técnica corporal, cotidiana o extracotidiana, tiene la virtud de producir cierto estado de conciencia o de inconciencia: todo es significativo para dar cuenta del trabajo corporal. Y aunque quizá las extraco-

tidianas hacen un énfasis más consciente en la producción de ciertas formas de subjetividad, toda técnica, en la medida en que es vehículo de un afuera social más o menos vertido en ella, conforma el interior.

Entre el exterior social y el interior individual se sitúa la corporeidad: lugar de paso y de elaboración de las estructuras sociales en la individualidad, y de la individualidad en las estructuras sociales. El cuerpo, dice Ugo Volli,

Doble horizonte, por tanto doble proyección y doble presencia, lo social y lo material, lo subjetivo y lo objetivo, lo interno y lo externo, el vacío y la traza: única presencia posible del mundo y de los otros, único canal de comunicación entre mi persona y el mundo, del que incluso el pensamiento y el lenguaje han extraído su realidad material.²⁸

Las técnicas del cuerpo, dice Volli, son técnicas del alma en las que no puede separarse el cuerpo de quien lo vive. El cuerpo no es instrumento inerte. Las técnicas del cuerpo personales y extracotidianas son idealmente técnicas del alma.

Así como en las técnicas cotidianas, dice Volli, no hay ruptura entre la cultura material y las técnicas corporales, en las técnicas extracotidianas no hay separación entre cuerpo y alma. Teóricos, artistas y místicos hablan de la inteligencia del cuerpo con la que se bloquea la mente discursiva para que el cuerpo actúe. Esto recuerda el sentido práctico del que habla Bourdieu: un saber que se adquiere en silencio, cuerpo a cuerpo, sin pasar por el discurso.

Se trata de crear condiciones de "silencio", en las que no hay que pensar en lo que se hace. Sólo así el samurai está en condiciones de combatir eficazmente, sólo así el artista puede crear o ejecutar, el actor recitar, pero también el atleta realizar su tarea eficazmente.²⁹

El objetivo no es anular el pensamiento o caer en un estado de inconsciencia, sino encontrar una conciencia, no en sentido verbal.

El resultado de muchas de estas técnicas extracotidianas no es por tanto aislar al cuerpo sino integrarlo en un proyecto global que implica a la conciencia y la distribuye, por decirlo así, en el organismo. Esta distribución, en definitiva, es el sentido que se puede atribuir a las expresiones que se refieren a la "inteligencia" específica y profesional de un actor o un futbolista.³⁰

La diferencia entre la inteligencia corporal de un bailarín y un futbolista, o la de un artesano y un místico, creemos nosotros, depende de algo esencial: *la relación más o menos estrecha del individuo con su cuerpo. Es decir, la distancia que hay entre una acción concreta y el nivel de injerencia voluntaria y de identificación del individuo con dicha acción.*

Así, en una técnica cotidiana como la manipulación de objetos para ciertos fines utilitarios como rebanar verduras, la acción está determinada más por necesidades objetivas (la forma de los instrumentos, los volúmenes de las verduras) que por la elección o el diseño individual de la acción. En otro grado, en una técnica extracotidiana como la del deportista, éste debe ajustarse a una codificación que está determinada más por condiciones objetivas que, sin ser de sobrevivencia, sí determinan materialmente su acción: un balón, la pista, el agua de una alberca. El código de utilización de esas condiciones materiales giran en torno a ellas; las reglas de los deportes y los juegos tienen que ver con esas determinantes físicas. Los actos del deportista responden a la necesidad de perfeccionar, y *alterar sólo para perfeccionar*, las normas de acción del código deportivo correspondiente. Sin embargo, cierto grado tolerable de injerencia individual en el movimiento de su cuerpo, le permitirá, por ejemplo, a una gimnasta, modificar o elaborar una secuencia a manos libres que debe incluir ciertas acciones reglamentarias, pero a las que es posible añadir "un toque" de creatividad.

En el caso de las técnicas extracotidianas como las de un bailarín y un actor, mediará entre la acción y el individuo que la

ejecuta un margen más amplio, basado incluso en procesos imaginativos que respaldan el movimiento; es decir, dependiendo de la técnica en cuestión, las acciones exigen una dinámica interna más intensa como trasfondo del movimiento. Aunque todo depende, insistimos, de la amplitud o rigidez de los diferentes códigos artísticos, por lo general, en las manifestaciones culturales que caen dentro del ámbito de la danza y el teatro, existe una correspondencia entre la acción observable del cuerpo del bailarín y su creatividad, a través de la dinamicidad de la *experiencia* del propio movimiento.

Los sujetos cuyo esquema corpóreo es establecido por la expresión gestual adaptada a la realidad (deportistas), para efectuar una actividad motriz recurrirán principalmente a informaciones procedentes del estímulo real, tangible; mientras que los actores, cuyo esquema corpóreo es establecido por la realización de una expresión gestual más elaborada, memorizada, que repiten, sin soporte real, pueden preparar la acción del cuerpo, partiendo esencialmente de lo imaginario.³¹

El bailarín o el actor, según la técnica aplicada, ve, oye y aprecia cualidades sensoriales de objetos imaginarios. El interior del individuo está más comprometido en la producción del movimiento.

Aun en los regímenes disciplinarios del aprendizaje académico de la danza, existe la necesidad de buscar una relación más intensa del individuo con el movimiento codificado. En otra de las leyes que formula Ramiro Guerra sobre la metodología de la danza moderna, expresa:

El primer momento de la clase debe plantear una actitud física y mental correcta, de control y concentración. Esta introducción debe ser continuada por una clarificación de las motivaciones de cada movimiento y las metas o razones por las que se efectúan las distintas series, así como lo que se busca a través de ellas. Al saber por qué se realiza un ejercicio, el alumno aclara su motivación o significado, lo cual despierta su interés en el logro del fin y, por lo tanto, en la corrección de los medios para conseguirlo.³²

Quizá el alumno no diseñó el movimiento ya codificado, ni surgió de su propio cuerpo, ni de sus necesidades interiores, pero sí se promueve dentro de esos límites que la relación con el movimiento establecido sea más íntima. Incluso, los códigos dancísticos académicos presentan ciertos márgenes de combinación y recombinación de los elementos repetibles.

Esas repeticiones deben ser presentadas a su vez, en diferentes formas a través de las distintas series, de modo que, aunque sea lo mismo, ofrezcan novedad e interés para el alumno, con diferentes organizaciones y cambios rítmicos capaces de mantener siempre viva la atención...³³

El desarrollo de la imaginación ligada al movimiento, sobre todo en las tendencias modernas y contemporáneas de la danza profesional occidental, es un procedimiento fundamental en el aprendizaje de las técnicas corporales que, sin embargo, alcanza muy diversos grados de eficacia, debido al límite que impone un movimiento codificado por repetir.

El uso de la imaginación dentro de la clase ha de ser llevado adecuadamente por medio de ejercicios imaginativos que tengan consonancias físicas, y que lo ayuden en vez de estorbarlo. Desarrollar la imaginación en el alumno es tarea del maestro, pero embridarla y darle ajustes reales es también importante.³⁴

Niveles de contacto del individuo y sus cuerpos: códigos cerrados, códigos abiertos

Hablar de los niveles de contacto entre el individuo y su cuerpo tiene que ver con dos asuntos:

- Con la manera como el individuo se reconoce en su cuerpo y en sus acciones.
- Con la manera como el cuerpo y sus acciones informan al individuo sobre sí mismo.

Si poseo una percepción precisa y detallada de mi cuerpo, entonces podré tomar conciencia, a través de modificaciones corporales íntimas, de matices mucho más sutiles de mi vida interior. En este aspecto, la conciencia del cuerpo es la condición y el instrumento del autoconocimiento.³⁵

Una acción más integrada a la individualidad, el movimiento como parte de un proyecto ético interno, se verifica en la producción y manifestación objetiva de la acción misma, en los niveles tónico y motor.

Cada elección extracotidiana del movimiento, cada técnica, cada tipo de entrenamiento, suscita, por un lado, la posibilidad o imposibilidad de que el individuo intervenga en la acción y por otro, el grado de esa intervención. Como se verá más adelante, toda relación del individuo con su cuerpo depende del estilo de la codificación cultural del movimiento. El nivel básico de la relación del individuo con su propio movimiento depende de la conciencia propioceptiva ("sentir que siento, sentir que hago"). Existen receptores que nos informan de las posiciones de los diferentes segmentos corporales. El individuo puede tomar conciencia interior de su cuerpo según el movimiento que realiza. Los bailarines y los atletas tienden a tener una conciencia más fina de las partes del cuerpo con las que más trabajan.

La conciencia propioceptiva depende, sin embargo, de los usos corporales y del espacio-tiempo que le permiten la tecnificación social del movimiento. Por ejemplo, a pesar de que podemos hacernos conscientes de determinada parte del cuerpo, la cultura corporal puede no hacer énfasis en un uso y una conciencia de ella; por ejemplo, los dedos de los pies en las culturas urbanas. De tal manera que las zonas precisas y diferenciadas que uno "puede sentir que siente" varían según las experiencias vividas, tanto en los hábitos cotidianos como en los diversos entrenamientos extracotidianos.

Toda técnica extracotidiana se añade a una historia precedente, desacondiciona y cambia la percepción del cuerpo a partir de esa

historia y produce, según las acciones que realiza, una modalidad de unidad del individuo con su cuerpo.

Toda técnica del cuerpo constituye un hábito por aprender. Es justamente en este aprendizaje-entrenamiento en el que se definen los niveles de intervención del sujeto y en donde se dan la mecanización y la falta de incidencia individual o la ausencia de un movimiento en pleno contacto con el sujeto. Es decir, no es a un lado de la técnica que el individuo se vuelve o no expresivo, sino dentro de ella, dependiendo de si interviene o no en la producción del movimiento y la acción. Leboulch afirma que determinado hábito motor complejo, el juego coordinado del movimiento, exige un *resultado* o una *intención*. Nos preguntamos entonces: en determinada cultura, en determinada técnica dancística ¿se exige más un *resultado objetivo* del movimiento o un movimiento como *resultado de una intención*?

Cuando el proceso de mecanización predomina en la formación y el cuerpo del artista está rigurosamente "condicionado" por su profesor para producir tal o cual trozo musical, el empobrecimiento de la expresión se traduce en un estilo académico, preciso, con frecuencia alejado del valor emocional y vivo de la obra.³⁶

Cuando en una técnica extracotidiana el código contiene formas de movimiento que marcan hábitos precisos, objetivos y observables, con un entrenamiento mecanizado puede ganarse tiempo en la reproducción de tales habilidades motrices; pero lo que el alumno está aprendiendo es una forma de moverse que inhibe su propia identificación con el movimiento. *Esa será su forma de moverse.*

En otros casos, en el sistema de acción las formas de movimiento no están estrictamente codificadas y se muestra más flexible, conservando lo que Leboulch llama la *plasticidad de ajuste*, la posibilidad de optar en diferentes grados por la realización de un movimiento u otro, dependiendo de la intencionalidad del sujeto.

Así, los diversos sistemas de entrenamiento se mueven sobre la siguiente polaridad: generar un movimiento para obtener resultados objetivos o incitar un movimiento como resultado de una intención. El balance hacia uno u otro polo parece depender de la flexibilidad de la codificación. En este sentido, ante toda técnica de movimiento, la pregunta sería: ¿tienen las habilidades motrices fuertes determinaciones por parte del exterior, que exijan cierta forma de moverse, o toleran la injerencia de la intencionalidad individual, permitiéndole al individuo ser orgánico con su movimiento sin importar el respeto a habilidades motrices estrictamente codificadas?

Y es que, en efecto, todo código de movimiento filtra las exigencias del exterior. Por muy especializada que sea una técnica, no está al margen de los requerimientos sociales. Es entonces el "afuera" el que estructura las modalidades de la experiencia subjetiva del movimiento, a veces poniéndole límites.

Como ejemplo de *código cerrado* están algunas danzas cuyo punto de aplicación social está en las prácticas religiosas: los sacerdotes, magos y chamanes inventan códigos y leyes que estructuran firmemente las danzas a fin de que el cuerpo, bajo esta normatividad rigurosa, sea instrumento de comunicación con lo divino:

...los antiguos hindúes llevaron al extremo la codificación y volcaron en ecuaciones y en leyes las condiciones en que se debía ejecutar la danza. Todo estaba previsto, posiciones de las manos, del cuerpo y de la cabeza, hasta los menores detalles del traje y del maquillaje. A fin de que la danzarina pudiera transmitir mediante el movimiento las diferentes figuras de la danza, era preciso que recibiera un entrenamiento intensivo y adquiriera un dominio perfecto de la técnica.³⁷

Una forma de *código abierto* se encuentra, por ejemplo, en la danza de Isadora Duncan que, sin establecer un sistema de habilidades motrices objetivamente repetible y estable, abre las posibilidades del movimiento en la medida en que pesa más la

elección y búsqueda personal acorde con los estados interiores. De manera más reciente, los diferentes métodos de autoconciencia por el movimiento plantean códigos de movimiento muy flexibles (Feldenkrais, Alexander, concientización corporal, anatomía aplicada al movimiento, etcétera), en los que, lejos de marcarse habilidades por reproducir, el movimiento se genera a partir de una consulta con el propio cuerpo, con sus sensaciones, según los parámetros y niveles en que cada sistema concentra su atención (trabajo consciente sobre el propio tono muscular o los propios mecanismos articulares, etcétera). La estructuración de tales sistemas, en efecto, no depende ya de exigencias profesionales competitivas (aunque pueden servir de complemento al entrenamiento disciplinario del bailarín profesional), sino de una gestión de la salud, del bienestar y el autoconocimiento. El individuo tiene mucho que hacer por sí mismo al ponerse en contacto con su propio cuerpo.

Creatividad

El margen de injerencia individual está, entonces, muy relacionado con las formas de subjetivación culturales que repercuten con los *márgenes de creatividad* observables en los diversos códigos de movimiento. En efecto, en cada código de movimiento, según su estrechez o apertura, se hace posible cierto grado de improvisación, creatividad e innovación. Retomaremos aquí el concepto de creatividad como la capacidad de recombinar criterios o sobrepasarlos para crear algo nuevo pero aceptable en cierta cultura.

Cada cultura, mediante sus códigos, propone límites a la creatividad y las lógicas en que ésta funciona, cada cultura establece un margen mayor o menor entre la codificación motriz y las posibilidades de cambios aceptables. Para entender este margen de creatividad es necesario tanto el análisis estructural de los productos coreográficos, cuando existen, como las formas de entrenamiento, a fin de determinar qué modificación se hace del uso de las partes del cuerpo, del espacio y el tiempo generales, ya

sea por recombinación de elementos tradicionales o por introducción de nuevos elementos.

En suma ¿en qué medida los bailarines y coreógrafos alteran los usos del cuerpo, el espacio y el tiempo del código en cuestión y cómo manipulan los límites de lo aceptado? ¿de qué manera liberan movimientos no antes producidos o en qué medida dislocan o desordena los movimientos antes organizados de otra manera? ¿en qué medida hay espacio para el juego y la alteridad del movimiento?

Además, en el marco de las diversas tecnologías corporales o modos concretos de producción dancística a lo largo de la historia, el análisis de los márgenes de creatividad será más complejo en la medida en que a la estructura kinética se añadan, quizá, elementos simbólicos u otro tipo de elementos que, según los diversos modos de hacer danza, logran un juego creativo complejo entre los distintos niveles de existencia y de percepción: audición, kinestesia, visión, narración, etcétera.

Tecnologías corporales: una propuesta

El concepto de tecnologías corporales que proponemos pretende incluir el estilo general de movimiento en una cultura, los rasgos diferenciales de entrenamiento entre sus manifestaciones dancísticas y las actividades cotidianas generalizadas, el tipo de producto o actividad, resultado de ese entrenamiento (fiesta, coreografía escénica, etcétera), así como el punto de aplicación social de ese resultado y qué mecanismos de distribución y consumo rodean la ejecución y activación del producto, es decir, el tejido organizativo que moviliza el entrenamiento y/o sus productos (promoción cultural, Estado, jerarquías religiosas, etcétera). El tejido organizativo que activa socialmente el producto, cierra el circuito al distribuir, en primera instancia, no sólo el resultado del entrenamiento sino también el entrenamiento mismo, sus modos de

producción. ¿Quién se entrena en qué tipo de técnicas? y ¿por qué? Entonces puede detectarse el juego de fuerzas entre los diversos procesos técnico corporales y sus relaciones de poder (grados de determinación externa y grados de producción subjetiva del movimiento).

Así, por referencia a la relación que hace Michel Foucault entre el cuerpo y el poder, más que hablar de estilos y de diversidad de técnicas, hemos elegido hablar de *tecnologías corporales*, como un concepto que incluya un conjunto de técnicas (extracotidianas y cotidianas), atravesadas simultáneamente por rasgos kinéticos de unidad y diferencia y por relaciones jerárquicas de poder, instaladas tanto en las minucias del entrenamiento –en el juego entre movimiento objetivamente determinado e injerencia individual– como en los modos de distribución y consumo de éste y de sus resultados o productos –el juego de poder con el exterior social, en el marco del resto de las técnicas corporales.

Para resumir, hablar de tecnologías corporales propone, ante todo, líneas de búsqueda a partir de determinada técnica de entrenamiento dancística. Idealmente, tal búsqueda debería llegar a responder dos cuestiones fundamentales:

¿Cómo se mueven? (el análisis del movimiento)

Para encaminar la respuesta es necesario determinar en qué cultura del cuerpo está inscrita tal tecnificación de movimiento. Es decir, hacer una consideración analítico-kinética del estilo general de una cultura de movimiento, con el propósito de *localizar los usos diferenciales cotidianos y extracotidianos dancísticos (sus niveles de unidad y diferencia)*. Surgen las siguientes cuestiones:

a) ¿Cuáles son las habilidades motrices requeridas predominantemente en las diversas actividades sociales? ¿qué partes del cuerpo son usadas y cómo? ¿con qué formas y calidades de movimiento? Entra aquí la observación del uso de los segmentos corporales, los usos predominantes y diferenciales de equilibrios, oposiciones, y la manera como se encarnan los usos del tiempo y el espacio en el

cuerpo en términos dinámicos (movimientos súbitos-sostenidos, pesados-livianos, directos-indirectos) y en términos de forma (angulosidad o redondez, amplitud o estrechez, tipo de trayectorias de desplazamiento).

b) ¿Cómo es utilizado el tiempo? Es necesario observar aquí las relaciones entre el tiempo del movimiento propiamente dicho –del entrenamiento y/o del producto– y el tiempo general. Por ejemplo, puede contrastarse la duración de la clase de danza o de la fiesta social con la forma de vivir el tiempo cotidiano.

c) ¿Cómo es usado el espacio? También tienen que contrastarse los usos espaciales del movimiento propiamente dicho, con la asignación social del espacio para ese movimiento y su ubicación en la vivencia cotidiana del espacio general.

*¿Por qué se mueven así?
(La genealogía del movimiento)*

El afuera

a) A partir de todo lo anterior será posible establecer si el entrenamiento se identifica con el producto, es decir, en qué medida coinciden los usos del cuerpo-tiempo-espacio del hábito especializado con los usos cuerpo-tiempo-espacio del producto esperado. En todo caso, habrá que revisar la normatividad que regula la distancia entre entrenamiento y producto.

Por ejemplo, en el caso de la danza social, aquella que suscita la convivencia con la comunidad, el hábito de entrenamiento casi siempre coincide con lo que se espera de él, es decir, se aprende a bailar por lo general en la fiesta y el objetivo es que ese aprendizaje sea verificado ahí mismo. En el caso de la danza escénica, el entrenamiento se diferencia del producto al que está destinado el entrenamiento. Tomar una clase de danza cotidianamente no es lo mismo que subir al foro; entre el entrenamiento básico y el desempeño profesional, median otro tipo de entrenamientos, como

el de los ensayos para el montaje de una coreografía, las lógicas de composición, los vínculos con otras artes, etcétera.

El esclarecimiento de la distancia entre entrenamiento y producto nos lleva automáticamente con la otra línea de búsqueda que propone el concepto de tecnologías corporales. En efecto, lo que sigue es plantear una serie de cuestiones:

b) ¿Por qué el entrenamiento y el producto se separan en ocasiones? ¿por qué se estructuran de cierta manera? ¿cuáles son las causas y demandas sociales que exigen esa forma de tecnificación corporal? El entrenamiento, el producto en sí, no ha sido inventado de nada, sino que su ejecución se articula con la exigencia social de cierto tipo de productos. Hay que preguntarse, entonces, ¿cuál es el punto de aplicación social, es decir, el área en el tejido colectivo, en que se inserta el entrenamiento y/o el producto?

Es decir, de determinado entrenamiento, ¿qué tipo de producto inmediato se espera de él? ¿bienestar físico como en el caso de una clase de yoga? ¿formación profesional como en el caso de un entrenamiento escolarizado? y ¿cuál es la demanda social que hace que el producto se estructure así? ¿es un espectáculo vendible? ¿es una clase de aficionados comercial? ¿es de convivencia social? ¿quién hace el producto y quién lo necesita? ¿quién organiza su distribución? ¿quién distribuye el entrenamiento mismo cuando no coincide con el producto? y ¿a quién lo distribuye?

Por ejemplo, en la instauración de la escuela de danza en el siglo XVII y las tácticas disciplinarias que la hacen posible, tiene que ver el tipo de producto que se requiere en los sistemas capitalistas: la implantación del trabajo productivo con fines mercantiles, bajo cánones disciplinarios y, en este marco, la delimitación del campo del arte como actividad autónoma y vendible. De este esquema surgen los parámetros profesionalizadores de toda actividad y los códigos dancísticos propiamente dichos, cerrados, especializados, a fin de dar como resultado, en última instancia, un "objeto artístico" manipulable en términos del mercado.

Y por último, están las siguientes cuestiones:

- c) ¿Cuáles son las tácticas distributivas y organizativas que permiten la implantación del entrenamiento y de sus productos?
- d) ¿Cuál es el proceso de su consumo?

El adentro

Finalmente, ¿qué relación entre individuo y movimiento suscita el tipo de entrenamiento y las formas de implantación social? El propósito es vincular el adentro con el afuera. ¿Qué relación entre los individuos y su cuerpo suscita tal forma de moverse, según la codificación social del movimiento? ¿qué margen hay para la autoelaboración del individuo en una codificación abierta a la iniciativa y creatividad? o ¿en qué medida está estructurado un código que no deja ningún margen abierto en la ejecución de un movimiento objetivamente determinado?

Así, proponemos evaluar el equilibrio entre las diferentes demandas sociales que estructuran los diversos códigos. Ya sean éstos muy cerrados, imponiendo al interior del entrenamiento marcas objetivas que determinan desde el exterior la tecnificación del individuo, o sean lo suficientemente laxos como para permitir una determinación del movimiento desde el interior del individuo. Por ejemplo, en el caso de los bailarines profesionales, las exigencias del mercado de la danza, con todo y sus problemas de incosteabilidad, hacen que la codificación corporal se imponga desde afuera en función de parámetros de desempeño objetivos, que permiten estructurar, en última instancia, un objeto vendible. Tales exigencias se imponen por sobre los ritmos personales.

Por otra parte, en el caso de las disciplinas corporales que persiguen la autotransformación, el yoga, por ejemplo, los ritmos y los códigos, idealmente, no deberían estar marcados por el exterior sino permitir a los individuos un margen considerable de injerencia. En occidente, muchas veces, por el predominio de las lógicas disciplinarias, el problema es, quizá, aplicar los mismos parámetros de codificación estrecha que valen para la vida profe-

sional, a los entrenamientos de aficionados que van encaminados simplemente a mejorar la calidad de vida.

Cabe aclarar que no por más cerrados o más abiertos los códigos técnicos del cuerpo son más independientes de las causas sociales: tanto códigos cerrados como abiertos tienen causas sociales que determinan también por qué se cierran y por qué se abren. Hay de códigos cerrados a códigos cerrados: por ejemplo, aunque la danza hindú clásica y el ballet académico se mueven sobre codificaciones sumamente estrictas, y ambos impiden tanto la introducción de la individualidad en el movimiento como la alteración de ciertos patrones, en la danza hindú lo cerrado está marcado por una cultura social religiosa, que lleva al bailarín a no incidir en el movimiento con el propósito de hacer contacto con la divinidad. En cambio, la codificación académica occidental, está determinada por las exigencias de profesionalización y del mercado del producto coreográfico, diferenciando radicalmente al cuerpo del bailarín del cuerpo del hombre común, para así legitimar su posición profesional.

En efecto, a través del entrenamiento corporal puede leerse la relación entre organización social y conciencia individual. No pretendemos, sin embargo, establecer leyes al respecto, sino establecer ciertas variables que funcionen como hipótesis y, en este caso, quedan abiertas las siguientes cuestiones: ¿a todo código cultural cerrado corresponden formas dancísticas cerradas? ¿sucede lo mismo con los códigos abiertos? No creemos que pueda formularse una ley en torno a estas cuestiones y, en todo caso, tampoco nos parece útil. Más bien los conceptos de "código cerrado y código abierto" permitirán, en los análisis concretos, determinar por qué un código cultural abierto podría producir una técnica dancística cerrada, por qué uno cerrado podría producir una técnica abierta, etcétera.

En suma, el entrenamiento no es un proceso psicomotriz aislado sino que, a través de él, los órdenes distributivos y organizativos modifican los procesos interiores y la relación del individuo con

su propio movimiento: en la escuela profesional se habilita a los alumnos en el ejercicio de una técnica académica mediante las tácticas disciplinarias que uniforman los tiempos individuales para hacerlos converger en un ritmo colectivo, limitando geométricamente el uso espacial. Así, en tanto la corporeidad se relaciona con los procesos interiores y con las funciones tónico-musculares, la implantación de un tiempo colectivo externo, por ejemplo, induce a cierta relación del sujeto con su cuerpo en la que no se permite al individuo reconocer el tiempo necesario que necesita para trabajar con su propio tono muscular.

Así que el problema de una técnica o un entrenamiento no es la supuesta mecanización a la que induce la imitación y la repetición, —porque de hecho, la danza es transmisión empática de cuerpo a cuerpo, imitación del acto en otro cuerpo con el que uno se identifica—: el foco de atención es los usos de cierto cuerpo-espacio-tiempo, que permiten o no al individuo involucrarse en esa repetición. Un acto de meditación cotidiano por medio de la respiración puede repetirse diariamente, pero el tiempo personal permite el contacto con la propia respiración, con los procesos interiores. Una clase de técnica profesional, con un tiempo de clase colectivo y productivo, puede permitir una modalidad de contacto con uno mismo, que resulte precisamente en el bloqueo de ese contacto.

Hay que aclarar que la idea de la *relación con uno mismo* a través del movimiento no pretende ser valorativa, ni servir para calificar y descalificar las diversas técnicas según susciten o no esa relación. Se trata de una variable más para entender los procesos de tecnificación corporal, un elemento que permite dar cuenta de los procesos técnico-corporales que surgen en cierta situación histórica y que funcionan en esa lógica. Además, las formas de relación con el propio movimiento tienen cierta pertinencia en determinado contexto histórico: socialmente es impropio, por ejemplo, que un bailarín profesional en occidente realice cotidianamente una rutina de entrenamiento que lo ponga en contacto

consigo mismo, en lugar de entrenarse en el tipo de movimiento que le va a garantizar un adecuado desempeño en el marco de la competencia de su actividad. Quizá puede complementar su entrenamiento con un trabajo personal, pero el acento siempre estará puesto en la razón de ser social de su trabajo corporal, regido por los parámetros profesionalizadores.

Ética y política del movimiento

Para finalizar, consideramos necesario explicitar un aspecto de suma importancia que contempla el concepto de tecnologías corporales. Se trata de la dimensión ética y política contenida en el movimiento corporal.

Ya desde las minucias de los procesos psicomotrices de una técnica de movimiento (poner el acento en el automatismo de la respuesta motriz o ponerlo en la plasticidad de ajuste), entramos en la esfera de lo ético, en la medida en que tal acento genera ciertas modalidades de conciencia individual. A nivel microfísico el movimiento configura una topología moral, inscrita en los actos objetivamente observables que resuenan (por la vía de los modos de distribución y consumo de los entrenamientos y/o productos) en las formas de interacción social y acceden a los niveles estrictamente políticos de la cultura.

De esta forma podremos encontrar rupturas y juegos de fuerza en el terreno de la diversificación y jerarquización de las diferentes técnicas del cuerpo. Porque, en efecto, la diversidad de técnicas que convergen en una cultura no están siempre en relación de igualdad. Existen, en los procedimientos diferenciados de las técnicas del cuerpo, ciertos modos de producción, de distribución y consumo de los saberes corporales que generan relaciones de poder entre unas técnicas y otras. Por ejemplo, las danzas tradicionales mexicanas de la actualidad sólo pueden entenderse en el marco de una cultura corporal disciplinaria que las enfrenta, las absorbe y las transforma: estas danzas modifican sus lógicas de producción y de distribución en el momento en el que el Estado

mexicano las reinstala en contextos espacio-temporales distintos de los originales; la escolarización, la academización y la espectacularización de las danzas modifican los usos corporales al mezclar el movimiento tradicional con las técnicas y las formas de distribución disciplinarias de la danza occidental; así, modifican la concepción temporal del ritual o de la fiesta para inscribir el movimiento en la duración de un espectáculo teatral.

En este terreno es que el concepto de tecnologías corporales encierra su potencial de incidencia en la práctica real, ya que esclarecer las condiciones que hacen posible cierto ejercicio de poder presenta la posibilidad de que sus agentes, inmersos en la lógica de la práctica, empleen de una u otra manera el conocimiento de tales condiciones.

No toca a esta investigación inscribirse directamente en una lucha práctica, ni estructurarse según el privilegio de ciertos valores; más bien toca a los agentes de la práctica adueñarse de los elementos que afinen el conocimiento de su situación, con el fin de proyectar y diseñar los cambios que consideren pertinentes.

Al considerar las esferas de lo ético y político, implícitas en el movimiento humano, esta investigación pretende, apenas, abrir una ranura para que quienes estén situados en el plano del hacer se permitan pensar en las transformaciones posibles.

Notas

¹ Dropsy, *Vivir en su cuerpo*, p. 24.

² Laban, *Danza educativa moderna*, p. 34.

³ Barba, "Antropología teatral", en *Anatomía del actor*, p. 16.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵ Ugo Volli, "Técnica del cuerpo", p. 199.

⁶ Ann Hutchinson, *Dance Notation*, p. 24.

⁷ "Equilibrio", en *Anatomía del actor*, p. 71.

⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁹ "Antropología teatral", p. 19.

¹⁰ "Columna vertebral", en *Anatomía del actor*, p. 41.

¹¹ Savarèse en "Anatomía", en *Anatomía del actor*, p. 23.

¹² Jean Le Boulch, *Hacia una ciencia del movimiento humano*, pp. 96-97.

- ¹³ Leboulch, *op. cit.* p. 105.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 106.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 108.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 108.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 110.
- ¹⁸ Graciela Chao, (compl.) *Metodología de la técnica de danza moderna*, pp. 15-16.
- ¹⁹ *Ibidem*, pp. 16-17.
- ²⁰ Ramiro Guerra, "Leyes de la didáctica y la técnica de la danza moderna" en Chao, *Metodología de la técnica...*, p. 65.
- ²¹ *Ibidem*, p. 65.
- ²² *Ibidem*, pp. 75-76.
- ²³ Rosemary Jeanes, Antze, "Gurú" en *Anatomía del actor*, p. 115.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 124.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 119.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 112.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 123.
- ²⁸ Volli, "Técnicas del cuerpo" en *Anatomía del actor*, p. 207.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ *Ibidem*, pp. 205-206.
- ³¹ Barba "Equilibrio" en *Anatomía del actor*, p. 79.
- ³² Guerra, *op. cit.*, p. 68.
- ³³ *Ibidem*, p. 65.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 63.
- ³⁵ Dropsy, *op. cit.* p. 47.
- ³⁶ Leboulch, *op. cit.* p. 113.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 91.

Epílogo

Para encontrar los vínculos entre las danzas y sus situaciones históricas, hemos propuesto como núcleo del análisis las diferentes modalidades de entrenamiento extracotidiano dancístico, entendido como hábito, repetición cotidiana que insta permanentemente la tradición en el cuerpo y el pasado en el presente, lugar de lectura de la cultura que lo suscita.

Hemos establecido que toda forma de entrenamiento así entendida es interpretable hacia afuera –respecto de su contraste kinético en el conjunto de las técnicas cotidianas, sus puntos de aplicación social y los procesos de distribución y consumo del entrenamiento mismo y o sus resultados– y hacia adentro –respecto de la forma en que el individuo se relaciona con su movimiento y los niveles en que interviene en la producción kinética.

Las formas del adentro y el afuera del entrenamiento son correlativas en el marco de diversas codificaciones culturales: existen códigos que ponen el acento en la precisión de la normatividad objetiva o códigos que, por flexibles y poco precisos, ponen el acento en las formas de subjetivación y constituyen al individuo como sustancia ética bajo su propio gobierno.

En este juego cultural del adentro y el afuera, del predominio de la normatividad objetiva o la iniciativa individual, encontramos

que las formas de entrenamiento dancístico cierran o abren sus márgenes de creatividad, esto es, posibilitan o impiden la transgresión de los márgenes del movimiento dado.

Hemos llamado a los juegos del adentro y el afuera, en torno a los entrenamientos dancísticos, *tecnologías corporales*. Éstas incluyen técnicas de movimiento propiamente dichas, el grado respectivo de intervención de la individualidad y sus formas de implantación social.

Para cerrar nuestro trabajo, es necesario afirmar su carácter prospectivo. Aun si hemos formulado una especie de metodología sistematizada, ésta, lejos de querer constituirse en un sistema cerrado que impida incluir o descartar otros conceptos, con el propósito de encarar mejor las prácticas dancísticas, tiene como objetivo *establecer líneas de búsqueda, poner bajo la mirada de la investigación dancística puntos de la realidad del fenómeno no consideradas suficientemente con anterioridad*.

En el mejor de los casos, su utilidad estará en permitir rastrear, buscar y encontrar información y material documental o vivo, que después permita reconstruir ciertas formas de movimiento específico (¿cómo se mueven?) y tratar de conocer las causas sociales por las que se estructuran de tal o cual forma (¿por qué se mueven así?).

La utilidad de esta propuesta metodológica no exige tanto su aplicación fiel y ortodoxa, como la pretensión de que el lector pueda diseñar sus propias formas de rastreo y de búsqueda.

Es importante aclarar que nuestra propuesta encuentra obstáculos, en la medida en que pretende apoyarse en una historia de las culturas que haga énfasis en las manifestaciones corporales, lo cual empieza apenas a constituir una preocupación en el campo de las ciencias humanas.

La insuficiencia de material documental sobre el movimiento cotidiano para comenzar el rastreo de tecnologías corporales en determinado momento histórico, no debe ser, de ningún modo, una razón para desistir de la empresa. Por el contrario, es tarea de los

investigadores de la danza buscar nexos de trabajo y proyectos en común con otras áreas de la investigación (antropológica, sociológica, semiológica, histórica, artística, etcétera) y, simultáneamente, apoyarlos con el saber vivencial propio de la danza, en el conocimiento y reflexión sobre la corporeidad.

El lugar secundario que ocupan en la cultura moderna las manifestaciones corporales en general, requiere de una reflexión teórica que reformule y oriente la reinsertión política de dichas prácticas. La investigación de la danza excede así el ámbito de la danza y contribuye con una empresa política mayor: la de suscitar nuevos modos de entender y experimentar socialmente la corporeidad.

Con la voluntad de inscribirse en dicha tarea, este trabajo en torno a la danza de una manera filosófica, aquí finaliza en el sentido en que Foucault concibe la filosofía:

Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de como se piensa y percibir distinto de como se percibe, es indispensable para seguir contemplando o reflexionando. [...] Pero ¿qué es la filosofía hoy —quiero decir la actividad filosófica— si no el trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo? ¿y si no consiste, en vez de legitimar lo que ya se sabe, en emprender el saber cómo y hasta dónde sería posible pensar distinto?

Foucault, *El uso de los placeres*, p. 12.

Bibliografía básica

Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica. Sistema de producción*, FCE, México, 1979.

Barba, Eugenio y Nicola Savaresse, *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral*, SEP, INBA, UV, GEGSA, ISTA, Ed. Gaceta, México, 1988.

_____, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, ISTA, II GFCM, Escenología A.C., México, 1990.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1987.

Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, Ed. UAM-Xochimilco, México, 1992.

Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Taurus Ediciones, Madrid, 1991.

Chao, Graciela (compil.), *Metodología de la técnica de danza moderna*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1980.

Colectivo, *Memoria. Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea*, UVyD-19 y DAMAC, A.C., México, 1987.

Dallal, Alberto, *La danza en México, 2 parte*, UNAM, México, 1989.

Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*, FCE, México, 1963.

Dropsy, Jaques, *Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987.

Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, Ed. Siglo XXI, México, 1981.

Hammond, Sandra y Phillip, "Technique and Autonomy in the Development of Art: a Case Study in Ballet", en *Dance Research Journal*, 21-2, verano, 1989.

Hutchinson Guest, Ann, *Dance Notation, The Process of Recording Movement on paper*, Dance Books, 9 Cecil Court, Londres, WC2, 1984.

Heidegger, Martin, "La voluntad de potencia como arte", en *Palos de la crítica*, núm. 4 1/2, abril-septiembre, México, 1981.

Laban, Rudolf, *The Mastery of Movement*, Macdonald and Evans limited, reimp., 1975.

_____, *Danza educativa moderna*, Ed. Paidós, reimp. 1991.

Leboulch, Jean, *Hacia una ciencia del movimiento humano. Introducción a la psicokinética*, 4 reimp., Ed. Paidós, Buenos Aires, 1991.

Langer, Susanne, *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966.

Marcuse, Herbert, *Razón y revolución*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Peterson Royce, Anya, *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press, Bloomington y Londres, 1980.

- Poster, Mark, *Foucault, el marxismo y la historia*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987.
- Rivadeo, Ana María, *Epistemología y política*, UNAM-ENEP Aca-tlán, México.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Ed. Siglo XXI, México, 1983.
- _____, *La voluntad de saber*, Ed. Siglo XXI, México, 1983.
- _____, *El uso de los placeres*, Ed. Siglo XXI, México, 1986.
- _____, *La inquietud de sí*, Ed. Siglo XXI, México, 1986.
- _____, *Resumé des Cours 1970-1982*, 8 rue Garagcière, Paris, 1989.
- _____, *Microfísica del poder*, Las Ediciones de la Piqueta, Madrid.
- _____, *La vida de los hombres infames*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1990.
- _____, *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1990.
- _____, *Genealogía del racismo*. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1992.
- Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Alianza Emecé, Buenos Aires, 1972.
- Galard, Jean, *La beauté du geste. Pour une esthétique des conduites*, Preses de l'École Normal Superior, Collection Arts et Langages, París, 1984.
- García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Ed. Grijalbo, México, 1977.

_____, *Las culturas populares en el capitalismo*, Ed. Nueva Imagen, México, 1982.

_____, *La producción simbólica*, Ed. Siglo XXI, México, 1984.

_____, (compil.) *Políticas culturales*, Ed. Grijalbo, México.

Sevilla, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, Cenidi-Danza, INBA, Mexico, 1990.

Sparshott, Francis, "On the question: Why do philosophers neglect the Aesthetics of the Dance?", en *Dance Research Journal* 15/1, verano de 1982

Varios, *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon*, Ed. Lisbet Torp. ICTM Study Group on Ethnochoreology.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director general

Claudia Veites
*Subdirectora general de Educación
e Investigación Artísticas*

Ignacio Toscano
Subdirector general de Bellas Artes

Lin Durán
*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón*

Mónica Navarro
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



No abunda el material de lectura sobre teoría de la danza, cosa nada extraña si se piensa en las dificultades de conciliar la abstracción del pensamiento teórico con la intimidad de la vivencia dancística. El trabajo de Hilda Islas –licenciada en filosofía, bailarina, coreógrafa e investigadora del Cenidi-Danza– es un texto de teoría de la danza que propone temas de reflexión tales como el papel de esta disciplina en el sistema de las bellas artes,

la relación entre el cuerpo y el poder, la teoría del movimiento y las técnicas de entrenamiento, entre otros.

En el contexto de un Occidente empeñado en silenciar la corporeidad –aunque haga de ésta un uso calculado y constante– *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia* se une a la idea de crear una cultura dancística que poco a poco rompa con la condena dualista de una experiencia corporal muda y un discurso ajeno a la realidad del movimiento.

Dicho de otra manera, *Tecnologías corporales* se integra a la tarea, cada vez más asumida por investigadores y hacedores de la danza en México, de meterle el cuerpo a las palabras y de darle palabras al cuerpo.