

Sobre la definición de la danza como forma artística

Dance as an Art Form

CARLOS PÉREZ SOTO

Universidad ARCIS. Santiago, Chile
cperez@ctcinternet.cl

RESUMEN • En este artículo se establece un criterio para reconocer las condiciones bajo las cuales un evento artístico puede ser llamado danza. Para hacerlo se abordan las diversas concepciones de arte que se expresan en los diferentes estilos en danza.

Palabras clave: danza, arte, ballet, danza moderna, danza de vanguardia.

ABSTRACT • A criterion is established to recognize the conditions under which an artistic event can be called a dance. This approach includes the various conceptions of art expressed through the different Dance styles.

Keywords: dance, art, ballet, modern dance, avant-garde dance.

LA DANZA

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

No sólo es imposible definir en este sentido un concepto complejo como «danza» (para no decir cosas como «arte», «vida» o «belleza») también lo es definir cuestiones en apariencia simples como «mesa», «mano» o «árbol». Las mesetas, las lapiceras y los arbustos enredan el asunto, apenas empezamos a pensarlo, sin

contar con eventualidades mayores como «mesa de diálogo», «échame una mano» o «arboladura».

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

Aún así, aceptando que se trata de empezar por conceptos vagos y generales, cuando se trata de especificar qué es la danza la primera tentación es intentar caracterizarla de manera externa. Por su función, por su origen, por los contextos y usos que la rodean. Las preguntas iniciales que se suelen hacer en este tipo de enfoques son: ¿por qué los seres humanos bailan?, ¿para qué lo hacen? Y las respuestas son tan variadas como los teóricos que las han propuesto. En el gremio son muy populares las teorías naturalistas (se baila para liberar «energías», se baila como forma primaria de comunicación, se baila por un impulso innato) y las teorías de tipo antropológico (la danza tendría funciones rituales, expresivas, o se daría en contextos de sociabilidad o espectáculo). El problema general de estos intentos, a los que se puede llamar «idea externa de la danza», es que no nos dicen la clase de cosas que suceden en ella misma, en la danza, cuando ocurre. No nos dicen cómo reconocer si una actividad humana (como las marchas o la gimnasia) puede ser designada o no con ese nombre. Para formular una «idea interna» es necesario especificar desde la danza misma qué clase de actividad es, y su campo semántico, es decir, qué otras prácticas humanas se le aproximan, y qué criterios se pueden formular, sin pretender en absoluto que sean criterios fijos o exactos, para establecer sus límites.

Propongo, entonces, considerar a la danza como un espacio que está en medio de una serie de actividades humanas más o menos próximas que, muchas veces, pueden superponerse a ella. Las más mediatas podrían ser cosas como las marchas, los ritmos tayloristas del trabajo industrial, la natación, los espectáculos masivos con que se inauguran las Olimpiadas o los campeonatos de fútbol, el malabarismo y la acrobacia. La cercanía de estas prácticas al campo de la danza se puede observar en la frecuencia con que son usadas en ella o, al revés, en la frecuencia con que la danza aparece en su ejercicio, o también por lo fácil que es convertirlos en motivos de coreografías. Se pueden ver los ritmos del trabajo convertidos en danza en *Bailarina en la Oscuridad*¹ en el cine. O se

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

puede constatar cómo destacados coreógrafos son encargados para montar espectáculos masivos (por ejemplo Rudolf Laban, en las Olimpiadas de Alemania 1936), o se puede observar cómo la acrobacia o el malabarismo son ocasionalmente usados como elementos de interpretación en obras de danza.

Sin embargo, habría que considerar, más próxima que las de ese ámbito, a prácticas como la pantomima, la gimnasia rítmica, el patinaje sobre hielo, los espectáculos visuales montados sobre cuerpos humanos parciales o compuestos (como en Momix, o en los trabajos con luces, sombras u objetos de Alvin Nikolais), y la amplia gama de lo que el arte teatral llama hoy «teatro físico». En este círculo más interno no es fácil establecer claramente la frontera entre lo que llamaríamos danza o aquello a lo que preferiríamos llamar de otras formas. ¿Deberían considerarse parte del arte de la danza las coreografías del patinaje artístico, o las presentaciones de técnica de suelo en la gimnasia olímpica? Notemos que en el primer caso se da incluso, de manera explícita, una finalidad artística. En el cine musical clásico de Hollywood se puede encontrar la película *Escuela de Sirenas*,² la cual gira en torno a coreografías interpretadas en una piscina, nadando, sumergiéndose y emergiendo del agua al ritmo de la música y en ordenamientos grupales que recuerdan los del ballet. ¿Es este «*ballet acuático*» danza?³

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

Para acotar qué es lo que se encuentra en ese espacio central llamado danza, propongo el siguiente conjunto de criterios:

- a) se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos;⁴
- b) la materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o la de la música el sonido. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquello a lo que refiere o lo que narra;
- c) hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea ésta una relación explícita o no. Coincidan dos de estos términos, o incluso los tres, o no.

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

3 Desde luego en esta discusión estamos dejando fuera los usos más metafóricos de la palabra danza, que llevan a algunos a afirmar que el viento y las olas del mar danzan, que los planetas danzan y, por qué no, que «todo es danza». Estas afirmaciones, frecuentemente emocionantes y entusiasmadas, tienen el problema de la vaguedad, de lo dicho de manera genérica, y no son muy útiles para pensar el asunto específico. Quizás para evitarlas, al menos en este contexto, deberíamos hacer una opción general, aunque a los más emotivos pueda no gustarles: queremos hablar sólo de asuntos humanos. Ni los árboles, ni los delfines danzan, menos aún las galaxias o los electrones.

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

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

La segunda condición es de un orden puramente estético. Lo propio de la danza es el movimiento como tal, con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo. El asunto mismo en la danza no es el tema, el mensaje, el valor expresivo, la relación con la música, con el vestuario o el relato, ni siquiera el dominio del espacio escénico o de una técnica corporal específica. Se trata del movimiento, de sus valores específicos, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano. Una vez fijado como centro resulta obvio que no se puede separar completamente de los otros elementos (como el relato, la música o la escena), pero al mismo tiempo queda claro qué se debe evaluar como propio y qué como complemento. Y debe quedar claro también que un método de análisis del movimiento es absolutamente necesario para tal evaluación, cualquiera sea la orientación que quiera darse a los contenidos, es decir, si se valora más la energía o el flujo, o el espacio, etc. El único método general de análisis del movimiento es el de Rudolf Laban.⁵ Para poder operar con él de manera útil, sin embargo, son preferibles sus versiones reducidas y sistematizadas, como el modelo Coreométrico elaborado por Irmgard Bartenieff, o el método Esfuerzo-Forma, elaborado por el mismo Rudolf Laban y Warren Lamb en 1947.⁶

La tercera condición es algo más compleja. Ésta trata de considerar a las obras de danza como una creación y una ejecución triple, como una experiencia que debe darse, y ser considerada, en tres términos. Por un lado la experiencia sólo conceptual de un coreógrafo. La danza es en esencia un concepto, una idea que debe efectivizarse, una idea verdadera cuando se da de manera efectiva como movimiento. En los términos rituales de la lingüística moderna se puede decir: es, antes que nada, un significado para el cual se imaginan significantes que son movimientos. Por razones conceptuales esto último es muy relevante. Los movimientos son significantes, son portadores de significados, pero no significan nada en sí mismos. Y también, estos significantes son ideas, no movimientos en sí mismos. Están en la actividad mental del coreógrafo antes que en el soporte, que es el cuerpo del intérprete, aunque el coreógrafo no pueda, o crea que no puede, expresarlos con palabras. Quizás para aproximarse a este punto sea útil recordar que la *Novena Sinfonía* estaba completa en la mente de Beethoven, mientras él era sordo, de allí pasó a los signos en el pentagrama que, obviamente, no suenan, y sólo entonces pudo pasar a los miembros de la orquesta, quienes usaron instrumentos para ponerla en su soporte

⁵ Véase Eden Davies (2001).

⁶ En rigor hay otros dos modelos de análisis, mucho menos conocidos. El de los ingleses Joan y Rudolf Banesh, creado en 1949, y el de los israelíes Noa Eshkol y Abraham Washmann, creado entre 1951 y 1956. Sobre estos sistemas, que están estrechamente relacionados con el problema de la notación de danza, véase: Hutchinson Guest (1984) y Peterson Royce (2002).

propio, es decir, el sonido. Esta maravilla de explicitación, que es muy difícil en danza (¿quizás un coreógrafo ciego?), contiene plenamente la idea relevante: la danza requiere que, como origen, una experiencia conceptual, sea explicitable o no, sea racional o no. Esta experiencia conceptual es la que se hace efectiva en el intérprete, cuyo cuerpo opera como soporte de un concepto. Es obvio, sin embargo, que el intérprete también pone sus propios conceptos en el resultado. Una obra de danza es siempre una cocreación, a la que en su realidad efectiva habrá que agregar luego la participación del espectador. Es en el intérprete donde el espacio de la representación (o recreación) es más importante. Por un lado el espacio de movimientos, los suyos, en el que la energía, el flujo y el tiempo, se modulan. Por otro lado el espacio de desplazamientos en que el cuerpo se mueve, en el espacio que lo rodea, en los flujos e intercambios de energía en que participa.⁷ Se puede hablar quizás de un espacio y tiempo interno, inmediato, y un espacio y tiempo externo, mediato, en los que el bailarín tiene que ejercer el concepto del movimiento relacionándolos en forma constante.

Pero aún, en rigor, no hay danza efectiva, de hecho, hasta que el acto creativo no se completa en el espectador, quien, en su experiencia receptiva, se conmueve (en el sentido literal del término) y reconstruye, en él mismo, la experiencia kinésica a la que asiste. El espectador es un creador, no puede evitar serlo. La obra le pertenece de un modo distinto pero inseparable a como pertenece al coreógrafo y al intérprete. Hace ya mucho tiempo que las teorías de la comunicación abandonaron la idea de un receptor pasivo, que se limita a captar sin procesar. En el caso del espectador de danza hay que abandonar también la idea de que sólo capta la forma o la idea del movimiento, es decir, la idea de que su experiencia es sólo intelectual (entiende o descifra). Es necesario aceptar que su experiencia propiamente dancística es la de una «conmoción», es decir, la experiencia de una reconstrucción en él del movimiento mismo que mira. Aunque no lo veamos desplazarse debemos aceptar que el espectador, asistente a la danza, se mueve, así como el que asiste a un concierto escucha y hace en él una experiencia sonora, o el que mira un cuadro participa activamente en una experiencia visual.

Esta consideración triple, coreógrafo, intérprete y público, es importante porque implica que no se puede dar cuenta de manera completa de una obra de danza sin contemplar una consideración de cada uno de estos términos. Nuevamente una analogía con la música puede ser útil. El Bach que en 1750 era considerado anticuado y artificioso, con sus orquestaciones para veinte instrumentos y treinta cantantes, se convirtió en un romántico en 1840, para Mendelsson al presentar su *Pasión según San Mateo* (1741) con una orquesta de ciento cincuenta músicos y un coro de doscientos integrantes, y es también hoy, en el siglo XXI, considerado por algunos como una cumbre de la música espiritual que sólo puede ser presentado con rigor en conciertos de cámara, mínimos,

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

íntimos, casi religiosos. Puede haber muchos *Lago de los Cisnes*.⁸ La pretensión de que las obras de arte son por sí mismas, y están acabadas en sí, es simplemente una ilusión. Cada obra es histórica porque el acto creativo siempre es una cocreación, y porque esa creación múltiple se da una y otra vez en contextos que son históricos. También se puede decir así: ningún texto es un texto por sí mismo, siempre «es un texto» en virtud de las relaciones que mantiene con los muchos otros textos que lo rodean y, a través de esas relaciones, lo constituyen.

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

Es necesario notar que, si establecemos su concepto de esta forma, no hay razones netas y claras para dejar fuera de la danza al patinaje artístico o al *Teatro Negro de Praga*, o a los muchos modos de las llamadas *Performance*. Creo que esta ambigüedad es saludable y, como he escrito más arriba, puede ser un buen desafío para lo que queramos considerar como su corriente principal.

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

Por último, notemos que en este concepto interno de danza caben sin dificultad dos prácticas sociales que, por otras razones, es necesario distinguir: la danza como arte y el baile común —que socialmente cumple otras funciones.⁹

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

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

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

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

LA DANZA COMO ARTE

Para poder considerar a la danza como arte, primero, hay que constatar que los teóricos no están de acuerdo en absoluto (ni nunca lo han estado) acerca de las condiciones que deben darse para que algo pueda ser llamado obra de arte.¹⁰

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

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

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

a) La estética de lo bello

Para algunos lo que hace que una obra humana pueda ser considerada como arte es la belleza. A la vez, notemos que, sea cual sea la naturaleza de lo bello, reconocemos muchas cosas como bellas sin que, en principio, sean obras humanas. Por ejemplo, el atardecer es bello, o el arco iris, sin que sean por esto obras de arte. De tal manera que una condición para que algo sea considerado como arte, presente en los otros

¹⁰ Para revisar los dos textos más importantes sobre estética de la danza, véase Sparshott (1995) y McFee (1992).

dos conceptos, es que sea una obra humana. Pero se trata, en este caso, de que sea una obra bella.

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

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

En consonancia con esta relación entre sentimiento estético y placer se suele discutir la relación entre lo bello y lo bueno, o entre la belleza y el saber, y también aquí las opiniones difieren desde la armonía entre la belleza, la verdad y el bien sostenida por Platón, hasta la idea de belleza como sublimación, de doble verdad y de ética contra lo inconciente en Freud. A pesar de esta variedad de posturas, suele ocurrir que quienes defienden una estética de lo bello tienden a plantear la belleza como algo universal y objetivo, en consonancia con posturas como las de Platón o Kant y, en cambio, los partidarios de una idea subjetiva de la belleza se agrupan hoy más bien bajo la idea de una estética de la expresión. Esto no tiene por qué ser así en términos puramente teóricos. Es el resultado de la influencia que ha ejercido, desde fines del siglo XVIII, la idea romántica de belleza. Pero una idea ilustrada e intelectualista y, a la vez, subjetivista de lo bello, es posible, por ejemplo en Shaftesbury o Burke.

b) La estética de la expresión

Lo que constituye a una obra de arte es el hecho de que exprese la subjetividad humana, idea a la cual puede llamársela «estética de la expresión». En esta idea el arte es esencialmente un modo de comunicación y la obra alcanza su objetivo profundo cuando logra «decir» algo.

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

a relajar los estándares y modelos y a entregar el juicio más bien a la variabilidad de la subjetividad humana.

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

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

c) La estética del señalamiento

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

Desde luego esto produce una nueva y extraordinaria ampliación del tipo de objetos y eventos que pueden ser llamados «artísticos» y, al menos en principio, libera también al arte de su conexión necesaria con lo bello, en cualquiera de sus acepciones. Pero quizás la mayor virtud de este concepto es que abre la discusión justamente sobre la pregunta que estoy tratando de responder aquí, la de las condiciones históricas y sociales bajo las cuales algo puede ser reconocido como bello o como arte. Y abre con ello un profundo proceso de

cuestionamiento del arte sobre sí mismo, sobre sus medios expresivos, sobre sus conexiones con la belleza o la comunicación, sobre su rol político a favor o en con-tra de los poderes dominantes, sobre las relaciones entre el creador, el crítico, las obras y los públicos.

En esta estética el énfasis se encuentra más en la relación entre la obra y el público que entre la obra y su creador. El gesto de recreación, ejercido por el espectador, el gesto de situar o desmarcar obras de sus contextos supuestos tradicionalmente, o de los materiales que se le prescriben como naturales o dados, resultan más relevantes que la función expresiva o comunicativa. Si los partidarios de la estética de la expresión lograron explorar y ampliar los medios expresivos de cada arte, los que practicaron la estética del señalamiento llamaron en general a problematizarlos y transgredirlos. Si los primeros profundizaron lo propio de cada disciplina artística, estos otros buscaron transgredir los límites entre cada disciplina y las otras.

LA APLICACIÓN DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS EN DANZA

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

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

Lo que hace difícil esta prudencia metodológica en danza, sin embargo, es que cada una de estas estéticas se encuentra estrechamente relacionada con uno de los tres estilos¹¹

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

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

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

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

Sin embargo, para la teoría, a pesar de las intolerancias y las pasiones, todas estas formas son parte del arte de la danza. Lo son de hecho, deben serlo, y mantienen un diálogo soterrado y un aprendizaje mutuo, no reconocido pero permanente. Esto se acentúa si consideramos que los que ejercen un estilo tampoco lo hacen de manera fija y estable sino que tienden a establecerse con el tiempo, o a revolucionarse junto con los períodos de agitación general, política y cultural. Por esto sostengo que es bueno distinguir lo académico, lo moderno y las vanguardias como estilos, del «academicismo», el «modernismo» y el «vanguardismo» como tendencias y tensiones que, dentro de cualquiera de los estilos, manifiestan su movilidad histórica.

ACADEMICISMO, MODERNISMO, VANGUARDISMO

Es necesario, decir algo que ayude a precisar el carácter y el uso posible de las categorías que he sugerido. Lo primero es que, las categorías de estilo (como académico, moderno

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

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

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

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

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

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

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

Hay modernismo, como tendencia, cada vez que se enfatiza la flexibilidad y la fluidez corporal por sobre la hegemonía de la técnica, cuando se enfatiza el trabajo con el peso, en y hacia el piso, cuando se privilegia la expresividad por sobre la destreza corporal y las simetrías visuales. Cuando se pone un cuidado particular en la integración de las artes en la escena, y se procura dar realce al contenido a través de esa integración. Cuando se tiende a disminuir los elementos decorativos y los protagonismos centrados en destrezas para enfatizar la eficacia narrativa y la fluidez y coherencia de las obras.

Las propuestas de Michel Fokine, derivadas de Alexander Gorski, son el gran ejemplo de modernismo en el estilo académico y, como resultado, quizás *Petrouchka* y *El Pájaro de Fuego*. En el mismo sentido pueden citarse como ejemplos a Serge Lifar, Roland Petit y Maurice Béjart. Pero pueden mostrarse también ejemplos de modernismo en los autores de vanguardia, sobre todo en la reintroducción de la narratividad y la musicalidad. Es el caso de Bill T. Jones, de Mark Morris o Lloyd Newson y el DV8.

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

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

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

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

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

Pero también, al revés, está el extremo vanguardista de la propia vanguardia. En este caso artistas que han hecho del arte mismo su vida (del ejercicio del arte mismo, no sólo de la dedicación profesional al arte) han escogido progresivamente no ser más «artistas», en el sentido moderno de la palabra, sino más bien «animadores culturales» según la afortunada expresión del cantante folk Pete Seeger. Un ejemplo en danza es

Anna Halprin¹³ (nacida en 1920), cuyos talleres en San Francisco, a los que asistieron entre muchos otros Cunningham y John Cage, son uno de los espacios originarios de la vanguardia post moderna. A lo largo de los años 60 esos talleres se convirtieron en otro espacio más de la vida *hippie*, mientras el movimiento no era entontecido aún por las drogas y el mercado. La discriminación racial, las protestas contra la guerra en Vietnam, la política feminista, la defensa del medio ambiente y de la paz, han sido para ella motivaciones, hasta el día de hoy, para organizar grandes «rituales urbanos» con participación masiva de personas comunes, sin entrenamiento especial en danza. Desde 1972, cuando le diagnosticaron cáncer, inició una profusa actividad de promoción de la danza entre enfermos de cáncer, y luego entre enfermos de SIDA. Una actividad en que arte, terapia y vida cotidiana son un continuo que está motivado más allá de la enfermedad, más bien por el ánimo general de vivir mejor, de hacer posible una vida distinta. Más que una «obra bella» una «vida bella», de acuerdo al viejo ideal romántico, tan escasamente practicado.

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

REFERENCIAS

- Alter, Judith B. (1991). *Dance-Based Dance Theory. From Borrowed Models to Dance-Based*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Carter, Alexandra (Ed.). (1998). *The Routledge Dance Studies Reader*. Londres: Routledge.
- . (2004). *Rethinking Dance History*. Londres: Routledge.
- Cohen, Marshall y Roger COPELAND (Eds.). (1983). *What is Dance?* Oxford: Oxford University Press.
- Davies, Eden. (2001). *Beyond Dance, Laban's Legacy of Movement Analysis*. Londres: Brechin Books.
- Hutchinson Guest, Ann. (1984). *Dance Notation*. Londres: Dance Book.
- Kant, Marion (Ed.). (2007). *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Langer, Susanne K. (1953). *Feeling and Form, a Theory of Art*. Londres: Routledge & Kegan.
- . (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Leigh Foster, Susan. (1992). *Reading Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. California: University of California Press.
- Mcfee, Graham. (1992). *Understanding Dance*. Londres: Routledge.
- Peterson Royce, Anya. (2002). *The Anthropology of Dance*. Londres: Dance Book.

¹³ Sobre el trabajo pionero de Anna Halprin, Libby Worth and Helen Poyner: *Anna Halprin*, Routledge, Londres, 2004. Ver también, Janice Ross: *Anna Halprin's Urban Rituals*, en *The Drama Review*, Vol. 48, Nº 2, Verano 2004, publicado por la Universidad de Nueva York.

Ross, Janice. (2004). *Anna Halprin's Urban Rituals*. The Drama Review, Vol. 48, Nº 2, Verano. Nueva York: Universidad de Nueva York.

Sparshott, Francis. (1995). *A Measured Pace, Towards a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto: University of Toronto Press.

Worth, Libby and Poynor, Helen. (2004). *Anna Halprin*. Londres: Routledge.

Recepción: marzo de 2008

Aceptación: abril de 2008