

Los desfiladeros del cuerpo danzante

Margarita Baz^{*}

Esta ciudad sin vos
¿cómo se llama?
esta canción sin vos
¿cómo se baila?

GRACIELA RAHMAN
(poesía inédita)

Lo que llamamos *danza* comprende un amplio rango de manifestaciones y fenómenos que el ser humano produce y ha producido, bajo distintas modalidades y expresiones, en prácticamente todas las épocas y culturas. Su esencia es el *movimiento*: un movimiento que crea una plástica bajo el sustento del ritmo y la armonía, y cuyo instrumento es el cuerpo. Con ese instrumento, su ser mismo, el hombre realiza con la danza una expresión de vitalidad afín al Universo en el que está inmerso. Este ha sido con razón descrito como un “compendio de coreografía”, es decir, una especie de gigantesco ballet donde todo elemento cumple un papel en la creación de una sucesión estructurada de figuras.

El movimiento acompasado es concomitante a la vida y forma parte de algunas de las experiencias más básicas del ser humano; aquél se expresa sea en el latido del corazón, el ciclo respiratorio, la sucesión de noche y día o las olas del mar, y marca una estructura rítmica que es la esencia de toda danza. Por su parte, la Naturaleza, en todas sus escalas, nos provee de innumerables ejemplos de movimiento que por sus características estéticas y graciosas son fuente permanente de inspiración creativa para el espíritu humano: el cortejo y pavoneo de ciertas aves, las cascadas y corrientes de agua, el nacimiento de una flor, etcétera. De esta manera, *ritmo*, *gracia* y *armonía*, son cualidades que el hombre desarrolla como

^{*} Profesora investigadora del Departamento de Educación y Comunicación de la UAM-Xochimilco.

resonancia del mundo en el que participa. “Nací a la orilla del mar”, escribió Isadora Duncan, y “mi primera idea del movimiento y de la danza me han venido seguramente del ritmo de las olas”.

La vida es pues, movimiento, pero estrictamente hablando, la danza es una expresión específicamente humana, tal como lo argumenta extensamente J. L. Hanna¹. Es decir, la danza, como producto del mundo simbólico, posee dimensiones –la social, la institucional y la estética, entre otras– que la diferencia cualitativamente de otros comportamientos que le son semejantes, por ejemplo, lo que interpretamos como “baile” en los animales, así se trate de una manifestación instintiva o de una conducta producto de un condicionamiento específico. Como ha dicho la famosa bailarina y coreógrafa norteamericana recientemente fallecida, Martha Graham, la danza es “el paisaje del alma humana”.

En la danza, el movimiento, la postura, los gestos, el espacio y el tiempo, se funden en una dinámica que consiste en un despliegue organizado de energía en donde interaccionan creativamente las fuerzas implicadas. Lo contrario a esta animación de recursos sería el estado congelado, lo rígido, lo inerte, o lo que se repite sin huella, sin aprendizaje. La danza es siempre una *metáfora de la vida, de la búsqueda creativa, de la renovación, del espíritu de juego*. Ella nos devuelve, dice R. Cohan² “la relación amistosa que manteníamos con nuestro cuerpo en la infancia”.

No todo movimiento es danza, como no toda sucesión de frases es poesía. La danza no se construye con gestos realistas como la pantomima, ni tiene una estructura narrativa como la prosa o relato. Tampoco es acrobacia o gimnasia. Es, en cambio, en expresión de Paul Valéry, “imagen del acto poético”³. Este paralelismo entre la *danza* y la *poesía* ha “obsesionado”, nos dice R. Mier, a la literatura del siglo XIX y de principios del presente. Se ha dicho que “cada palabra en poesía, como cada movimiento en danza, es una conjunción sintetizada de emociones, ideas, sensaciones y estados de ánimo”⁴. Por ello, el tiempo que participa de la danza

¹ Investigadora de la Universidad de Maryland, en: *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

² Robert Cohan (1986) *El taller de danza*. Madrid: Plaza & Janés, 1989, p. 10.

³ Citado por Raymundo Mier, en *Ramón López Velarde*. México: Terra Nova, 1985.

⁴ Paulina Ossona (1984) *La educación por la danza. Enfoque metodológico*. Barcelona: Paidós, p. 21.

es un “*tiempo de quimeras*”⁵: un recrear el cuerpo abierto y anhelante, un existir en el trayecto antes que depender de una meta final.

La danza: sustancial a la condición humana

El ser humano se ha expresado universalmente en la danza. Esta ha sido parte de la vida de los pueblos desde los primeros indicios de la existencia de grupos humanos. Contamos con multitud de testimonios al respecto, incluso de épocas muy antiguas de la humanidad. La fuerza y la recurrencia de esta manifestación humana emociona y asombra, sea que observemos la representación de una danza funeraria en la tumba de Hormin (faraón egipcio) del año 1300 a. C.; un jarrón egipcio del año 430 a. C. decorado con una bailarina y un flautista (mostrando la casi invariable asociación entre danza y música); una escultura en bronce de Alejandría que muestra una bailarina con velo, en el año 200 a. C.; un objeto escultórico de la cultura maya de los primeros siglos de la era cristiana que representa a un sacerdote bailando, o que de plano nos remontemos a los principios de la civilización: figuras humanas danzantes en pinturas rupestres neolíticas (Altamira en España o Tanzoumaitak en Algeria, entre otras)⁶.

A lo largo de los siglos la danza ha cumplido distintas *funciones sociales*; en su expresión primitiva ha sido primordialmente *conjuro mágico* (el hombre invoca a las fuerzas superiores, convencido de la influencia de su baile sobre los fenómenos naturales) y se ha expresado como danzas de la fertilidad, de la lluvia, etcétera. Ha tenido también un importante papel como *ritual* con sentido religioso (danzas sagradas) o *ceremonial* (danzas funerarias o guerreras). Su desarrollo en la sociedad le llevó a aparecer bajo muy diversas modalidades, tales como: celebración popular, diversión, cortejo, actividad al servicio del arte dramático, forma juglaresca para circos o fiestas privadas, ritual cortesano, provocación sensual, baile de salón, danza comercial y espectáculo artístico.

⁵ Referencia al ensayo sobre la sexualidad femenina “Tiempo de quimeras” de Graciela Rahman. *Revista política y cultura*. No. 1, otoño 1992, pp. 357-350.

⁶ Las ilustraciones citadas se encuentran en: Alexander Bland *A History of Ballet and Dance*. New York: Praeger Publishers, 1976, y en Waldeen *La danza. Imagen de creación continua*. México: UNAM, 1982.

Como toda actividad humana, la danza ha evolucionado adoptando *formas y funciones diversas*, siendo la suya una larga y fascinante historia que revela aspectos muy significativos del desarrollo de las culturas. “En las sucesivas transformaciones y adaptaciones, cada grupo humano fue agregando y quitando ingredientes según su propia cultura del cuerpo: vestimentas, máscaras, disfraces, trozos, pasos, actitudes, gestos, horarios, objetivos, formas”⁷. Por ejemplo, “durante siglos enteros hubiera sido inconcebible en los países europeos una danza de cuerpos desnudos como bailan algunas de las tribus africanas”⁸.

Varias de las funciones que cumplió en épocas pasadas persisten de alguna manera en el mundo contemporáneo; por otra parte, se le ha incorporado en nuevas tareas, por ejemplo en la educación y en la psicoterapia, al mismo tiempo que se le pondera como un factor de cohesión y acción comunitaria. Lo que es fundamental es reconocerla como una modalidad expresiva característica del ser humano. En las sociedades modernas puede apreciarse una frontera más o menos definida entre las múltiples manifestaciones del baile como recreación y expresión popular y la danza como forma artística, es decir, la llamada danza teatral o culta destinada al espectáculo. Sin embargo, es necesario recordar su recíproca influencia, ya que las manifestaciones tradicionales, folklóricas y modas dancísticas populares son una fuente permanente de alimentación de la imaginación artística, al tiempo que el arte recrea y proyecta creativamente a una cultura. Es decir, entre lo tradicional y popular y lo considerado artístico hay resonancias mutuas e interacciones constantes.

Los géneros que comúnmente distinguen los estudiosos de la danza⁹ son: danzas autóctonas o tradicionales, danzas populares y danza teatral o de concierto. Las *danzas autóctonas o tradicionales* son aquellas que se han conservado en ciertas comunidades a lo largo de varios siglos y tienen en general un sentido ritual y místico. Un ejemplo son las danzas indígenas de México, algunas de notable grado de complejidad en sus diseños espaciales y simbólicos. Las *danzas populares*, como su nombre lo indica, son aquellas bailadas por el pueblo, siendo su sentido más inmediato la cohesión y el

⁷ Alberto Dallal (1988) *Cómo acercarse a la danza*. México: SEP/Plaza y Valdés, p. 23.

⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁹ Entre ellos: Alberto Dallal, *op. cit.*

intercambio social. Algunas conservan características folklóricas o regionales y son característicamente de inspiración campesina, en tanto que otras transitan por los espacios urbanos atravesando fronteras y configurando modas de “*baile de salón*” (mambo, tango, danzón, rock, breakdance, etcétera). Cualquiera de estas modalidades puede ser trasladada al ámbito teatral (v. gr. “ballets folklóricos”). De la calidad del espectáculo y del profesionalismo de sus ejecutantes dependerá el nivel artístico logrado. La danza teatral o de concierto es aquella justamente pensada como espectáculo artístico: requiere una estructura teatral, es decir, un escenario, los artistas y los espectadores o público. En términos de los creadores de este arte, son tres sus figuras fundamentales: los maestros, los coreógrafos y los bailarines o ejecutantes. Nos enfocaremos aquí a este tipo de danza, nuestro motivo directo de reflexión.

Del cuerpo ceremonial al cuerpo artístico

A pesar de que la danza es, como hemos visto, tan antigua como el hombre, su aparición como modalidad artística es tardía en relación a otras manifestaciones del arte. Es cierto que la idea de la danza como espectáculo no fue ajena a ciertas formas teatrales en épocas remotas que se desarrollaron por ejemplo en la Grecia antigua, y que la doble figura del aficionado y del profesional o ejecutante especializado tiene también viejos antecedentes, ya que la danza fue en ocasiones patrimonio de la comunidad y en otras una actividad estrictamente reservada para algunos personajes que por su jerarquía social podían realizarla, o bien, que era ejecutada por personajes especialmente entrenados. Sin embargo, como forma artística, su surgimiento se da en Europa, en el Renacimiento. En ese contexto puede recordarse que durante la Edad Media la actitud cristiana general hacia la danza había sido básicamente de desaprobación. El Renacimiento, en cambio, trajo como efecto principal en las artes el cambio de acento de los principios religiosos a los criterios y valores clásicos de la Antigüedad, el reconocimiento del artista y sus manifestaciones, y un ímpetu crítico y creativo como reacción ante el espíritu autoritario imperante.

La idea de la danza como espectáculo floreció en la Italia romana. Allí se recogió la tradición dancística del mediterráneo

oriental (Egipto y Grecia en particular), pero dándole un carácter más mundano. Así, de las danzas rituales y ceremoniales del país del Nilo y las danzas líricas típicas de las celebraciones religiosas griegas, la danza pasó a ser un espectáculo popular de las plazas públicas y espectáculo en privado que acompañaba a las fiestas y banquetes de los ricos y nobles. No era danza pura, sino una forma juglaresca de teatro, pantomima, música, poesía y danza, en la que al principio los espectadores podían sumarse, hasta que en un momento dado la especialización de los ejecutantes, la sofisticación del vestuario y las necesidades de la escenificación misma fueron trazando la frontera artistas–audiencia.

En sus inicios como espectáculo, la danza estuvo unida a las distintas modalidades de la expresión y sólo progresivamente fue visualizada como forma artística en sí misma, si bien *la relación m sica –danza* demostraría ser un vínculo esencial y perdurable, que ha ameritado importantes análisis. Sólo mencionaremos aquí que se ha dicho que el primer instrumento de ejecución fueron los pies golpeando la tierra con motivo de la danza, y el primer instrumento de viento la voz humana, acompañada de gestos y expresión corporal. La danza hasta el día de hoy es acompañada casi siempre por la música, sin que por ello nos sumemos a algunas opiniones respecto a considerarla un arte secundario y menor. Por el contrario, evocaríamos el pensamiento de Baudelaire que dice que “la danza puede revelar todo lo que la música encierra de misterioso”¹⁰.

La forma teatral de la danza recibió el nombre de “ballet” (del italiano *ballare*: bailar) y está asociado en su origen a los maestros de danza italianos del siglo XV, que no sólo fungían como instructores, sino también como coreógrafos; ellos codificaron pasos y danzas y sentaron las bases de la técnica en tratados específicos. Esta tradición italiana en la enseñanza de la danza tendría uno de sus puntos culminantes siglos más tarde en la obra del napolitano Carlo Blasis: “El código de Terpsichore” (1828), cuyos principios técnicos para la danza clásica siguen vigentes hoy en día. Sin embargo, el hecho decisivo en la historia del ballet fue el cambio de escena de Italia a Francia.

Ese momento crucial ha quedado grabado en el lenguaje, ya que el vocabulario técnico del ballet se expresa en palabras fran-

¹⁰ Citado por Raymundo Mier, *op. cit.*, p. 38.

cesas (con algunos restos italianos, por ejemplo: “ballerina”). Con la llegada desde Florencia, de Catalina de Medicis, para casarse con el rey de Francia (Enrique II) a mediados del siglo XVI, se inicia una modalidad de baile en la corte francesa cuyo desarrollo se conocería como el ballet de la corte, mismo que era ejecutado por la nobleza para la nobleza y donde se sentaron las bases del estilo y los estándares de lo que sería el futuro ballet, que incluía una estructura de solistas (las estrellas), corifeos (bailarines que encabezan el cuerpo de baile) y el cuerpo de baile, estructura que de hecho persiste hoy en día¹¹. Esta moda francesa se extendió por Europa y Rusia, apareciendo en distintos momentos apasionados de la danza entre algunos monarcas. Poco a poco se asentó y codificó la técnica del ballet (técnica clásica), hasta convertirse en un método universal de adiestramiento de los cuerpos danzantes a partir del siglo XVII.

Para entonces, las formalidades de la corte se habían flexibilizado lo suficiente para permitir a ejecutantes profesionales participar en los ballets. Se dieron entonces las condiciones para que la danza surgiera como una forma artística en sí misma. El personaje clave fue Luis XIV de Francia, él mismo un talentoso bailarín “positivamente adicto a la danza”, que contrató a un destacado músico y bailarín florentino como coreógrafo (G. B. Lully) y a un acreditado maestro de danza (P. Beauchamps) y finalmente funda en 1661 la Académie Royale de la Danse, que si bien fue una institución efímera, sentó las bases de la danza como un arte público independiente, organización que luego desembocaría en la famosa Opera de París, para cuyo espectáculo se entrenarían a profesionales. Con ello se terminaba el monopolio de la corte sobre la danza y se inauguraba el surgimiento de escenarios permanentes (teatros comerciales) por toda Europa, “democratizándose” el espectáculo. Es de subrayarse sin embargo que, “pese a su democratización y a todos los cambios que registra su historia, los principios del ballet siguen siendo hoy los mismos que en su aristocrático origen: armonía, simetría, equilibrio, elegancia, levedad, gracilidad, jerarquías absolutas dentro de la compañía”.¹²

Por otro lado, aparecen innovadores creativos como Jean Georges Noverre (s. XVIII), que impuso al ballet su concepto de arte

¹¹ Véase: A. Bland, *op. cit.*

¹² Paulina Ossona, *op. cit.*, p. 65.

teatral e impulsó modificaciones al espectáculo (por ejemplo, el destierro de la máscara, que curiosamente había seguido acompañando a los ejecutantes de la danza) y posteriormente directores y empresarios artísticos visionarios como Serge Diaghilev (principios del siglo XX), quien con la exhibición en Francia y luego en toda Europa de la compañía “Ballets Rusos” daría un impulso definitivo a la producción de este arte, consagrándose así a la danza como forma artística independiente y a ciertas personalidades como “monstruos sagrados”, v. gr. Anna Pavlova y Vaslav Nijinsky.

En esta historia no podemos dejar de mencionar el papel del *romanticismo*, que, surgido en el siglo XIX como una tendencia amplia que abarcó la literatura, las artes plásticas y la música, significó el establecimiento de una estética que dejaría en el ballet una huella perdurable. El romanticismo, como estilo, sensibilidad y estado de ánimo en la danza, orientó hacia la exaltación de un mundo encantado, evanescente, irreal, habitado por seres míticos y mujeres idealizadas que daban la ilusión de ligereza y de inmaterialidad. En ese contexto aparece el baile de puntas, que favorece esa sensación etérea y de vuelo, uno de los elementos técnicos más significativos en la historia de la danza. Los nombres de Maria Taglioni y Carlota Grissi, entre otros, están íntimamente vinculados a esta historia.

Si Europa fue la cuna de lo que hoy es el género clásico en la danza, América aportó el gran ímpetu de la renovación, de formas de expresión más libres, que darían origen a la llamada *danza moderna*. Si bien en el siglo XIX habían aparecido en Europa nuevas ideas sobre la danza, por ejemplo el expresionismo representado por R. von Laban (autor, por otro lado, de un conocido sistema de notación dancística), el panorama se enriquecería considerablemente con los trabajos de diversos bailarines estadounidenses entre fines del siglo pasado y el presente. En particular, la historia de la danza tuvo un impacto fundamental con el espíritu apasionado de Isadora Duncan y el talento de Doris Humphrey y Marta Graham, entre otros. La danza moderna “al enseñar las fuentes del movimiento como parte del adiestramiento técnico, te hace trabajar hasta lo más profundo del propio cuerpo” dice Robert Cohan¹³. Como consecuencia, es “una danza más natural y más

¹³ Director del London Contemporary Dance Theatre.

cercana a la estructura física y a la organización motriz del cuerpo humano”¹⁴. La forma evolucionada, actual, de la danza moderna, es la llamada *danza contemporánea*, que coexiste con el ballet clásico. Distintos factores institucionales (por ejemplo, escuelas diferenciadas para formar ya sea bailarines clásicos o contemporáneos) y sensibilidades personales que orientan su desarrollo, han tendido a oponer y contrastar ambas formas de danza. Sin embargo, cada vez son más los artistas que reconocen que “la base práctica y teórica de la contradicción está totalmente caduca”¹⁵, considerando que un bailarín bien preparado puede aceptar distintos retos expresivos y técnicos, sin negar, claro está, los gustos y aptitudes particulares para determinada forma de expresión.

El contexto mexicano

México posee una rica herencia de danzas autóctonas de gran calidad y una acendrada tradición de baile popular. Ahora bien, desde el punto de vista de la danza teatral, la investigadora Maya Ramos Smith¹⁶ ubica los años 1778–1780 como las fechas probables de la introducción del ballet en México, en el famoso Coliseo, que fue el primer teatro de carácter oficial, llamado en el siglo XIX “Teatro Principal” y que funcionó hasta ser destruido por un incendio en 1931. Antes del ballet hubo en la Nueva España bailarines que realizaban danzas de corte y populares, que por lo regular acompañaban representaciones teatrales, siguiendo la influencia de los maestros italianos y la danza teatral y popular española. La mezcla de las danzas nativas con las formas españolas daría lugar a formas mestizas, notables en la danza de salón y la danza popular, pero que también proveería a la danza teatral de una fisonomía mexicana característica, que se manifestaría en particular en la época postrevolucionaria.

Una vez fundadas la Escuela Nacional de Danza en 1932 y la Academia de la Danza Mexicana como filial del Instituto Nacional de Bellas Artes, se sientan las bases para el desarrollo formal de la

¹⁴ Alberto Dallal (1985) *Fémima-Danza*. México: UNAM, p. 17.

¹⁵ Alicia Alonso (1988) *Diálogos con la danza*. Buenos Aires: Galerna, p. 79.

¹⁶ Véase el destacacado estudio de esta autora (Premio Casa de las Américas –ensayo– 1979): *La danza en México durante la época colonial*. Alianza Editorial/Conaculta, 1990.

danza teatral desde el punto de vista educativo y cultural. En esta historia es ya mítica la “época de oro” que se ubica entre los años 1940 y 1960, cuando distintas personalidades nacionales y extranjeras en la enseñanza y la coreografía (Guillermina Bravo, Xavier Francis y Ana Mérida entre las primeras, y Anna Sokolow y Walden entre las segundas), destacados bailarines y bailarinas (Rosa Reyna, Marta Bracho, Raquel Gutiérrez, Antonia Quiroz, Josefina Lavalle, Guillermo Arriaga, Colombia Moya, etcétera), creativos dirigentes y organizadores (particularmente Miguel Covarrubias –en su calidad de jefe del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes–), así como colaboraciones de pintores y músicos interesados en la danza (como Blas Galindo, Silvestre Revueltas, Juan Soriano y Diego Rivera), confluyeron para impulsar un brillante movimiento de danza moderna.

Se incorporó la búsqueda de lo mexicano y las raíces nacionales en general, logrando repertorios que alcanzaron un gran reconocimiento público. Amalia Hernández retoma una de las vetas de esa época en un Ballet Folklórico de grandes méritos, siendo actualmente una parte importante del panorama dancístico mexicano. Se consolidó también la Compañía Nacional de Danza, sede de los repertorios consagrados del ballet clásico. Igualmente, ha habido esfuerzos importantes para incorporar el lenguaje de la danza clásica a las necesidades de la expresión contemporánea. En ese sentido, compañías como Ballet Nacional y el Taller Coreográfico de la UNAM, entre otras, han tenido una trayectoria destacada en las últimas dos décadas. El día de hoy, consolidadas las instituciones oficiales de la danza, coexistiendo las compañías con apoyo oficial con grupos independientes, atravesando distintas vicisitudes en cuanto a políticas culturales y presupuestales, la danza en México participa de la vitalidad del fenómeno mundial del desarrollo de este arte.

El cuerpo danzante: encrucijada de fuerzas vitales

Regresaremos ahora a nuestro punto de partida: el cuerpo como sostén e instrumento de la danza, para abordar la reflexión, ya no de la presencia de dicha actividad acompañando al ser humano en su evolución histórica y transformándose ella misma en sus moda-

lidades y lugar en la sociedad, sino sobre la historia del cuerpo construyéndose en esa dimensión que intenta servirse de él para lograr esa expresión artística que hoy conocemos como la danza teatral. Sería la historia vivida por sus ejecutantes, los bailarines mismos. La pregunta que podría hacerse es: ¿qué clase de cuerpo se trata de adquirir dada la concepción que se tiene de la danza? Y, en consecuencia: ¿qué elementos psicosociales gravitan sobre esta actividad en el mundo contemporáneo? Nuestra mirada se dirigirá a ciertas dimensiones que son producto del análisis que hacemos de distintos estudios sobre la danza y de los testimonios de sus actores: los coreógrafos, maestros, críticos de arte y bailarines, recogidos en fuentes documentales.

Cuerpo en plenitud

Mística integral,
melómano alfiler sin fe de erratas,
que yendo de puntillas por el globo
las libélulas atas y desatas.

Anna Pavlowa
RAMÓN LÓPEZ VELARDE

La sordidez, resumen de nuestras desdichas, no le alcanza.

El bailarín
RAMÓN LÓPEZ VELARDE

En los *Himnos homéricos* se lee: “Quien venga de fuera los creería inmortales y liberados para siempre de la vejez, pues en todos ellos vería la gracia”, aludiendo a los jonios de la isla de Delos entregándose a la danza, al canto y juegos para complacer a Apolo¹⁷. Por su parte, una integrante del famoso Royal Ballet británico, declaraba en años recientes: “La danza es una manera de llegar a Dios. Cuando estos artistas ejecutan, están viviendo en otra dimensión que el común de la gente no puede alcanzar. En el momento de bailar, ellos son inmortales”¹⁸. En ambas citas, no obstante lo

¹⁷ Citado por Jean-Pierre Vernant "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente". En : Michel feher (edit.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte primera. Madrid: Taurus, 1990.

¹⁸ Citado por Wendy Neale (1982) *Ballet Life Behind the Scenes*. New York: Crown Publishers, p. 144.

inmensamente distantes en el tiempo, hay una ilusión en común: la de trascender el carácter precario, limitado y transitorio que define al cuerpo humano. Encontramos así un anhelo que revela el arte de la danza: el sueño de un cuerpo en plenitud, que por otra parte sólo se realiza limitada y efímeramente.

La danza “es como el sueño” dice el poeta Torres Bodet, y no es extraño, pues, como todo arte, encierra un deseo de trascendencia de los límites humanos. Su realización está mediada por el cuerpo humano, que habita desde siempre las dimensiones de la *vulnerabilidad* y la *mortalidad*. Como dice Jean-Pierre Vernant¹⁹, el cuerpo del hombre es un cuerpo que por bello, fuerte y perfecto que parezca, está destinado a debilitarse, afearse y desaparecer. Nada en él es inmutable y las energías que despliega sólo alcanzan breves momentos de esplendor. Hay desgaste y desfallecimiento y, además, existen ciertas fronteras del cuerpo que resultan inquebrantables: el paso del tiempo, las lesiones, la enfermedad y la muerte.

Con ese cuerpo, que no es “divino”, omnipotente ni inmortal, sino material, limitado y perecedero, trabaja el bailarín, para hacer de él un instrumento de ejecución en un arte que, también, está definido por lo efímero. La danza es *efímera*, termina con su ejecución, y ésta, estrictamente hablando, es irrepetible. Cada instante es único y la danza no deja, como otras artes, productos permanentes. Mucho se ha hablado de este carácter específico de la danza y de cómo aún con el desarrollo de sistemas de notación dancística²⁰ y los modernos recursos de la fotografía, grabación y video, su registro siempre será una limitada forma de hacer perdurables ciertas ejecuciones.

En efecto, el bailarín se prepara durante años para realizar danzas que duran sólo unos minutos. Deberá incorporar la o las técnicas, es decir, aquellos procedimientos que le permitirán la expresión dancística, aprendizaje que lleva mucho tiempo y que por lo común deberá empezar en la niñez tardía o en la adolescencia. Para lograr y mantener una óptima condición física, requiere, como los atletas, un incesante y frecuentemente penoso régimen

¹⁹ *Op. cit.*

²⁰ Los más conocidos son el sistema Laban, creado por Rudolf von Laban en 1928 y el sistema Benesh, utilizado desde 1955. Sin embargo, muchos creadores coreográficos prescinden por completo de este recurso.

de entrenamiento que demanda un considerable esfuerzo físico. Este apunta a lograr un equilibrio entre fuerza y flexibilidad, combinación muy difícil de alcanzar ya que las demandas sobre el cuerpo son opuestas. Deberá también desarrollar elementos tales como el sentido del centro del propio cuerpo, el equilibrio, la alineación corporal, el uso del gesto como instrumento expresivo, el ritmo, la musicalidad, la conciencia del propio cuerpo y del espacio, y la coordinación de la respiración y el movimiento²¹, por citar los más básicos. Todo ello le permitirá cierta calidad de movimiento, expresividad y gracia.

La aspiración de un bailarín es “dominar” la técnica y, en última instancia “dominar” su cuerpo. Esto le exige una severa auto-disciplina en su entrenamiento y un control sobre otras esferas de su vida, particularmente sobre su dieta. La anorexia y otros trastornos alimenticios son frecuentes, como indicadores “del deseo de controlar todo: el propio cuerpo, los propios impulsos”.²² Trabajar en este arte implica un trabajo corporal que se ha comparado a los momentos más exigentes del deporte. “Hay que imponerse” dice Alicia Alonso, “que ese esfuerzo cotidiano es necesario, vital”; para ello “se necesita una voluntad terrible y una razón, ya que el cuerpo no todos los días tiene ganas de esos esfuerzos”²³. En el mismo sentido afirma Scott Barnard²⁴ que “ni Margot Fonteyn ni Rudolf Nureyev perderían una clase”. Todo ello conduce a la opinión generalizada de que el que tiene “madera” para bailarín no siempre es el más dotado desde el punto de vista de habilidades naturales para esta expresión, sino el que “no afloja” y esto, durante años. De donde es fácil comprender que este arte, por decirlo de alguna manera, no es apto para débiles de espíritu.

La experiencia de logro en alguna faceta de la destreza física –sea equilibrio, giro, flexibilidad, memoria corporal, salto, coordinación, etcétera– que supone la superación de límites anteriores, resulta profundamente gratificante para el bailarín. Los que están atentos a los cambios fisiológicos hacen notar también que la actividad física activa el metabolismo y produce sustancias hormo-

²¹ Véase: Robert Cohan (1986), *op. cit.*

²² Toni Bentley (1982) *Winter Season. A Dancer's Journal*. New York: Vintage Books, 1984, p. 53.

²³ Alicia Alonso (1988) *Diálogos con la danza*. Buenos Aires: Galerna, p. 172.

²⁴ “Ballet Master” del Joffrey Ballet. Citado por Wendy Nealy (1982) *Ballet Life Behind the Scenes*. New York: Crown Publishers, p. 24.

nales con propiedades antidepresivas, lo que ha sido demostrado en diversos estudios. Por su parte, P. Schilder, en su estudio psicoanalítico y psicosociológico sobre el cuerpo humano, reconoció que, en general, el ser humano tiene la necesidad de un continuo *jugar con el cuerpo y con su imagen*, y habló del enorme placer derivado de franquear las limitaciones corporales. Esto es consecuencia de ese proceso que el describió como una imagen corporal en perpetua autoconstrucción. En ese contexto, consideró a la danza como una forma privilegiada para disolver o debilitar la forma rígida del esquema del cuerpo; esta actividad, decía, “acarrea una actitud psíquica determinada” en la medida en que produce un “aflojamiento y alteración de la imagen corporal”²⁵. En otras palabras, según esa hipótesis, la danza flexibiliza y cambia, pero no nada más el cuerpo, sino la sensibilidad frente a uno mismo y el mundo; asimismo, mostraría sus efectos en la dinámica libidinal, es decir, en la configuración fantasmática de nuestro cuerpo diseñada por nuestros deseos inconscientes.

Retomemos la idea de que la sensación de dominio sobre el cuerpo produce un efecto euforizante, una sensación de júbilo y de triunfo momentáneo. Esto lo ha experimentado prácticamente todo bailarín, y, podría decirse, todo niño en su desarrollo temprano, tal como ha sido descrito por psicólogos de distintas orientaciones teóricas. Mas el cuerpo siempre puede fallar; sobre él nunca se logrará un dominio total o definitivo. “Las acciones, los poderes, las fuerzas de las que el cuerpo es depositario e instrumento sólo pueden desplegarse al precio de las caídas de energía, los fracasos, las impotencias que implica una debilidad congénita”²⁶. Tal vez por ello, una bailarina del New York City Ballet²⁷ describe su proceso frente al arduo trabajo en pos del dominio del cuerpo, como una oscilación entre el placer efímero de los logros y la agonía frente a las posibilidades de un cuerpo, que siempre serán escurridizas. El entrenamiento y los ensayos tienden a reducir ese margen de incertidumbre, pero éste siempre lo acompaña. Los logros son siempre un producto de muchas circunstancias que permiten que

²⁵ Paul Schilder (1936) *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires: Paidós, 1977, p. 178.

²⁶ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 24.

²⁷ Toni Bentley, *op. cit.*

el cuerpo vaya cediendo, es decir siendo capaz de realizar determinadas ejecuciones. No obstante, el cuerpo no se somete fácilmente. Hay que conocerlo, entrenarse durante años, afrontar nuevos retos. Se dice que para mejorar hay que forzarlo siempre un poco más allá de sus límites, pero nunca al grado de provocar una lesión, una eventualidad siempre presente.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo y del deseo del bailarín, el cuerpo siempre muestra sus límites. La fatiga, las tensiones y los dolores son, en expresión de T. Bentley, "síntomas de mortalidad". Por otro lado, aún llegando a cierta plenitud, el bailarín tiene que mantener constante el esfuerzo para no disminuir su rendimiento. Naturalmente, más allá de su voluntad, tarde o temprano sus facultades declinarán. Esto va unido al ineludible momento del retiro. No hay reglas precisas, pero la vida activa de los bailarines es mucho más corta que la correspondiente en otras profesiones. Se estima que en el mundo occidental contemporáneo el tope promedio son los 40 años. Es como ser muy viejo cuando aún se es razonablemente joven y el deseo de bailar es igual o probablemente mayor que en otros años. Son múltiples los casos de aquellos que no quieren vivir la merma gradual de sus capacidades y se retiran precozmente, en tanto que otros, por el contrario, alargan lo más posible su permanencia en la actividad. Afrontar un cambio cuando se ha hecho de la danza la fuente de la vida, puede llegar a ser muy difícil y aún devastador.

Paralelamente a los intentos de adquirir dominio de la técnica y el consiguiente desarrollo de las facultades para controlar el cuerpo, el bailarín se impone también la construcción de la belleza corporal. Contrariamente a lo que se cree, tanto en lo relativo a su ejecución como a su estética, los bailarines no suelen ser auto-complacientes sino muy exigentes consigo mismos. Es frecuente que en "su novela personal" aparezca la idea de que no nacieron hermosos. En ese sentido, la *prima ballerina assoluta* del Ballet Nacional de Cuba, dice: "Todos en mi familia han sido muy bonitos menos yo. He sido el patito feo del cuento"²⁸. Pero... el cuento continúa y el bailarín constata que el trabajo a largo plazo sobre su cuerpo produce efectos embellecedores. "No hablo de la belleza con la que se nace, sino la que se crea a partir del trabajo: un bailarín es

²⁸ Alicia Alonso, *op. cit.*, p. 160.

estético porque sus músculos se desarrollan con el esfuerzo; su esbeltez, su espina, sus brazos, su cuello, todo es producto de una disciplina. Una gente que nunca ha cuidado su cuerpo no puede decirle al público: Ven a verme bailar”²⁹.

Si el entrenamiento es la esforzada labor cotidiana, diríamos, por servirnos de una metáfora, la *fase oscura* del cuerpo —aquella que consiste en transitar por los salones de clase cubiertos de implacables espejos, luchando pacientemente con la imperfección—, la aparición en escena representa la fase de esplendor y de realización, *momentos luminosos* que son su “recompensa” y que revisten de significado todo el esfuerzo colectivo de la creación dancística. Y no porque no ocurran fallas y distintas eventualidades que suponen tropiezos en el espectáculo, de las que los bailarines guardan infinidad de anécdotas, sino porque el escenario es para los ejecutantes, en feliz descripción de W. Neale³⁰ un *lugar de devoción*, así como la inalcanzable perfección del cuerpo su “gran altar” artístico.

El poder de la escena

Ya brotas de la escena cual guarismo
 tornasol, y desfloras el mutismo
 con los toques undívagos de tu planta certera
 que fiera se amanaera al marcar hechicera
 los multánimes giros de una sola quimera.

La estrofa que danza (fragmento)

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

La puesta en escena, el espectáculo, coloca a la danza en una dimensión teatral. Lo teatral alude necesariamente a la actividad de *representación*, en donde los cuerpos se funden en una escena que es producto de la imaginación poética del ser humano. Esta tiene dos vertientes fundantes: los sueños y el juego. En los primeros, el soñante produce escenas enigmáticas, con frecuencia bizarras o absurdas, gestadas, como señaló S. Freud, por el deseo

²⁹ Gloria Contreras, entrevistada por Marco Lara Klahr. Diario: *El Financiero*, 25 de marzo de 1993, p. 64.

³⁰ Wendy Neale, *op. cit.*

inconsciente que se expresa alegóricamente. La lógica convencional, la experiencia vulgar del tiempo y del espacio, son trastocadas. El soñante produce, por así decirlo, una poética involuntaria, con frecuencia deslumbrante en su creatividad, y que muestra claramente, como ha dicho Artaud, “el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía”³¹; al elemento anárquico en la dimensión teatral lo concibe dicho autor como la facultad para sacudir los marcos estereotipados de nuestras vivencias cotidianas y para exaltar la sensibilidad de una manera plástica y física, la que iría más allá de la racionalidad del lenguaje.

De la misma manera, el juego en el niño es un extraordinario ejemplo del desarrollo de la creatividad, la cual se sustenta en la imaginación y la fantasía. Crear escenas y “meter el cuerpo en ellas” en un marco de la realidad externa, es decir, actuando. Winnicott lo expresa como una “zona intermedia” de experiencia que “se conserva a lo largo de la vida en las intensas experiencias que corresponden a las artes y la religión, a la vida imaginativa y a la labor científica creadora”. El tipo de imaginación que llamaremos “escénica” tiene que ver con una coreografía de los cuerpos, con el juego de la vida.

La puesta en escena tiene una indudable connotación *mágica*: es la ilusión de producir efectos desde la omnipotencia de nuestros deseos. “Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque –merced a la ilusión artística– efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero”³².

En cuanto a la danza en particular, no casualmente se le registra en los manuales antropológicos como la más antigua forma de magia que creó el hombre. La danza en su evolución histórica se volvió espectáculo teatral y expresión artística instituida, pero no abandonó el gesto de la ofrenda: cuerpos que se ofrecen en un ritual que evoca las antiguas ceremonias sagradas. Dicen los bailarines: “Hay un compromiso, un amor, la imaginación de uno se alimenta de sentimientos fantásticos”. “Es una sensación misterio-

³¹ Antonin Artaud (1938) *El teatro y su doble*. México: SuSudamericana, 1983, p. 45.

³² Sigmund Freud (1913) *Totem y tabú*. Obras Completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 1804.

³³ Testimonios recogidos por W. Neale, *op. cit.*

sa; cuando estás en función tu mente cambia, tu sensibilidad es diferente, incluso tu equilibrio”³³. La escena es sagrada en la medida en que actúa el imaginario colectivo del grupo de danza para darle el lugar del ideal. En ella el bailarín está “desnudo”: no hay más ensayos, correcciones, repeticiones, ahí realmente “es”, en un momento efímero de entrega.

La magia de la danza estriba en el carácter profundamente deseante, quimérico, del hombre sujeto a la vida del cuerpo y a la muerte. Ahí, “la poesía en el espacio”, la ausencia de la palabra, la gran energía requerida para sostener la exigencia del momento dancístico, favorece el “trance”, el vértigo del amor. Los derviches³⁴, así como los aisaguas³⁵, son conscientes de este efecto, pero el bailarín común también está consagrado, tal vez sin saberlo, al ritual de una ceremonia que produce un estado afectivo particular.

Dice P. Legendre³⁶ que la danza pone en escena el cuerpo del deseo. Se produce así un mundo mítico devotamente consagrado a perfeccionar el cuerpo para celebrar momentos oníricos de gran intensidad. El acto en la escena equivale a un conjuro: quizá el del *cuerpo mortal* confrontado con el *cuerpo divino*. Ciertamente hay un vínculo con “lo maravilloso” y una práctica de adoración. “Para mí un fanático es alguien a quien le gusta algo mucho. Ahora yo empiezo a entender lo que ella quiso decirme cuando me llamó fanática del ballet. Yo comprendo que sí, que lo soy. Pienso que lo que ella quería decir era que para mí no había límites para trabajar, que estaba tan enamorada de mi carrera que no había límites.”³⁷

No obstante, Legendre hace notar que en la danza el objeto de amor permanece velado. Sigue siendo un enigma qué es lo que captura el deseo y cuál el ideal que ha atravesado al cuerpo danzante. ¿Se trata de un registro meramente narcisista, es una expresión fetichista o bien una consagración ascética? “Pero en toda

³⁴ Los derviches danzantes o mawlawiyyas pertenecen a una secta musulmana iniciática (sufí). Su vía para “recordar a Dios” es un tipo de danza giratoria que induce un estado de trance. Ref. *Enciclopedia Britannica*.

³⁵ Los aisaguas pertenecen a una secta religiosa marroquí y mediante danzas entran en trance realizando en esta condición proezas de insensibilidad física (tragar vidrios, perforarse la carne con agujas, etc.). Ref. *Gran Enciclopedia Larousse*.

³⁶ Pierre Legendre (1978) *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*. París: Éditions du Seuil.

³⁷ Alicia Alonso, *op. cit.*, p. 174.

³⁸ P. Legendre, *op. cit.*, p. 30.

hipótesis, aquello que yo adoro no lo conozco: la danza es una palabra hermética, que no se sabe, como toda palabra de amor”³⁸.

Si la danza en tanto arte, en su afán de trascender los límites humanos, contempla el terreno de lo *sagrado*, no por ello deja de generar un espacio fuertemente *pagano*: la inmediatez del cuerpo, su voluptuosidad –cultivada y estimulada por el continuo trabajo de los cuerpos–, la activación de sus capacidades eróticas en virtud del deseo, que sólo se insinúa en el juego del ritual y el artificio de la escena, abre la cuestión de la *seducción*. La danza es una actividad creada para seducir (originalmente a los dioses, a la naturaleza), por ello es profundamente femenina. El erotismo que despliega es difuso, polivalente, involucra a todo el cuerpo y su fin es el juego mismo de la imagen y de las apariencias. “En la danza se adivina la condena de una promesa, el cuerpo del bailarín es un surco, una seña legible, truncada de la unión sexual: fantasía retrospectiva, memoria o expectación, es siempre una promesa incumplida.”³⁹

En la historia de la cultura es apabullante la hegemonía masculina, pero la historia de la danza no puede hacerse sin sus mujeres; es un arte donde ellas han reinado. Por supuesto lo “femenino” no es patrimonio exclusivo de las mujeres; en el universo de la danza hay hombres y mujeres seducidos por esta actividad y que... seducen o lo intentan. Carol Beckwith⁴⁰ describe llamativo caso de los nómadas wodaabe de Nigeria, quienes celebran una vez al año una serie de danzas donde cientos de hombres jóvenes se disputan el honor de ser elegidos como los más “encantadores” a juicio de las juezes que son únicamente mujeres. No es que se elija al más bello o al mejor bailarín, sino que el atractivo personal –exaltado a través de maquillaje y ornatos– y la habilidad dancística –donde son fundamentales los movimientos de los ojos y las muecas– son los medios para demostrar magnetismo y capacidad de seducción, es decir de “encantar” a las mujeres.

“Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”⁴¹. Ahí está el encanto, el vértigo de ese abismo de las apariencias: introducir un desafío, un desconcierto. Es, dice Baudrillard, un

³⁹ Raymundo Mier, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁰ Carol Beckwith "Geerewol: el arte de la seducción". En: M. Feher -ed.- (1989) *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Parte segunda. Madrid: Taurus, 1991.

⁴¹ Jean Baudrillard (1989) *De la seducción*. México: Rei, 1990, p. 69.

recurso de enorme potencia, que contrarresta el imperio de la producción y de lo natural, desde el orden de lo simbólico. “Seducimos por nuestra muerte, por nuestra vulnerabilidad, por el vacío que nos obsesiona. El secreto está en saber jugar con esta muerte a despecho de la mirada, del gesto, del saber, del sentido. La seducción juega triunfalmente con esa fragilidad, hace de ella un juego, con sus reglas propias.”⁴²

La seducción y la sensualidad propias de la puesta en juego del cuerpo, constitutivas de la danza, pueden ser, y han sido en distintos momentos, ubicadas como “estrategia del mal”. En particular, la Edad Media fue pródiga en ejemplos de cómo la danza puede inquietar al grado de ser objeto de condena moral. Por ejemplo, la actitud del cristianismo fue durante siglos de desaprobación; por ello la desterró de sus ritos religiosos, donde en un principio tuvieron un lugar, y extendió sus voces de alerta contra esa actividad física que parecía demasiado placentera y provocadora. “Prohibimos que a la representación de tragedias, comedias y óperas se añadan bailes que sólo pueden ser semilla de corrupción para una juventud que en esa tierna edad puede dejarse *seducir* por toda suerte de impresiones.”⁴³ Sin duda, lo místico y lo terrenal, lo sagrado y la voluptuosidad, coexisten en el imaginario que sustenta a la danza, como dos polos que la tensionan y que elevan su expresión vital a una máxima intensidad.

El otro en la danza

En vano quiero distraerme del cuerpo
y del desvelo de un espejo incesante
que lo prodiga y que lo acecha...

Insomnio

JORGE LUIS BORGES

El cuerpo danzante es una *construcción colectiva*; todo lo contrario a un fenómeno solitario, individual o azaroso. La danza, como hemos intentado argumentar, es un relevante ejemplo de cómo se

⁴² *Ibid.*, p. 80.

⁴³ Expresión del obispo de Mandemont en 1682 (el subrayado es mío). Citado por Georges Vigarello: “El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana”, en: M. Feher (ed.), *op. cit.*

produce un fenómeno cultural en la encrucijada de distintas fuerzas vitales. Visto desde las dimensiones psicosociológica, institucional y cultural, el bailarín es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos; es sostenido por una multiplicidad de miradas, exigido por los ideales y creado en alguna medida como defensa frente a la incertidumbre, como afirmación de la existencia. En esa expresión plástico-musical, las imágenes se materializan y gestan una estética; ellas desgarran el espacio pero no trascienden en el tiempo: el acto dancístico se funda en la aceptación de una forma perecedera, aunque también en la obsesión por resurgir. La bailarina, dice P. Valéry, celebra “todas los misterios de la ausencia y la presencia”⁴⁴.

La danza reenvía al corazón mismo de la dimensión imaginaria en la dinámica subjetiva, que en esencia se refiere al sujeto enfrentado a un mundo de imágenes y particularmente a la actualización de la fantasmática corporal en el juego de reflejos que condicionan los espejos, tanto materiales como virtuales: los otros.

El poeta Borges se ocupó con frecuencia del tema del espejo⁴⁵ y lo definió como “ese otro yo” que “acecha desde siempre”, resaltando su carácter vigilante y persecutorio y el efecto de horror y la sensación de magia ante la duplicación o multiplicación espectral de la realidad, para luego insistir en el pensamiento de L. Bloy: “ningún hombre sabe quién es”. El psicoanálisis diría que el “yo”, vaciado en una matriz identificatoria sostenida por su imagen corporal, es una instancia de desconocimiento. El yo se enuncia como distinto del “otro” pero no sabe que es también “otros”. La danza, como arte plástica fundada en el cuerpo humano, abre de lleno la cuestión de la *relación con la imagen*, que es también el problema de la mirada.

El cuerpo danzante se forma frente a un espejo, entorno invariable de su entrenamiento. Los espejos son temidos, pero también se viven como imprescindibles para reconocer su cuerpo cada día, para que le revelen cómo luce, qué hace con su cuerpo. Confrontado permanentemente con un modelo ideal, el ideal imaginario, el bailarín *se mira*. También *mira* a los que encarnan ese ideal: sus maestros, los coreógrafos, los bailarines principa-

⁴⁴ Paul Valéry (1945) *L'Âme et la Danse*. Paris: Gallimard, p. 133.

⁴⁵ Véase, por ejemplo: “Al espejo”, “Los espejos velados” y “El espejo de los enigmas”, en: Jorge L. Borges, *Obras completas*. Buenos Aires. Emecé, 1978.

les... En esa mirada instituida por la fascinación, intenta capturar y hacer suya la magia del movimiento del otro. Mira igualmente a sus semejantes, sus compañeros bailarines: en ellos se ve a sí mismo, se mide y se compara. Y, naturalmente, *es mirado*. La mirada implacable del maestro o director excrutiña insidiosamente ese cuerpo expuesto, que es así penetrado íntimamente y juzgado. El bailarín es mirado también desde el lugar del espectador: mirada anónima, masiva, que legitima su espacio artístico; el público es imprescindible para armar el espectáculo de la danza teatral. El bailarín necesita esa mediación, esas miradas para ser lo que es. Es profundamente consciente de ser mirado. Lo que capta, diría Sartre, es que es vulnerable y altamente susceptible al sentimiento de vergüenza, como “reconocimiento de que efectivamente es ese objeto que otro mira y juzga”⁴⁶.

Si el mirar, que no es “ver” aclara el psicoanálisis, es un circuito interno en nosotros, los tres momentos freudianos del *mirarse-mirar-ser mirado*, se resumen en el “hacerse mirada”⁴⁷ de la pulsión. Por ello, es el juego imaginario que se actualiza en cada bailarín, su batalla como representante de un cuerpo mítico, los encargos institucionales que lo cruzan y su grado de sumisión a los ideales, lo que irá construyendo y recreando la subjetividad de ese cuerpo danzante.

En ese universo de miradas, el deslizamiento de las formas corporales propias de la danza, genera el efecto de metamorfosis del cuerpo, que evoca el imaginario profundo de la escena y el espejo. En ese registro, el surgimiento de la dinámica del yo y su doble, del yo y el otro, resulta de la alternancia entre la sensación de extrañeza y la alienación en la imagen, entre la posibilidad de “ser otro” o la verificación de la indistinción del sujeto con sus imágenes. El cuerpo danzante se ve atrapado en el ritual de las apariencias para constituirse en un *vehículo de proyección colectiva*, ritual mágico cuyo guión eje es la fantasmática inconsciente centrada en la imagen corporal.

Ejecutantes y espectadores se confunden en la producción de ese cuerpo que es sucesivamente admirado, deseado, rechazado, evaluado, odiado, soñado. El imaginario social en torno a esa actividad artística produce curiosos efectos que en parte alimentan lo que Freud llama la pulsión escópica: el placer derivado del

⁴⁶ Jean-Paul Sartre (1943) *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 1976, p. 337.

⁴⁷ Véase. Juan D. Nasio (1992) *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.

mirar, particularmente en mirar cómo el otro (en mi fantasía) goza, concebido este goce como profundamente narcisista. Como escribió una mujer que se declara admiradora de la danza: “yo me pregunto si los ballets son creados *exclusivamente* para ser disfrutados por los propios bailarines... (ya que) al ver su esplendor, nos damos cuenta de que ellos están gozando tanto o más que los espectadores. Quedamos admirados por su sensibilidad, su maestría, su compromiso *para con ellos mismos*”⁴⁸.

En el cuerpo del bailarín se conjugan las tensiones de un arte que es, casi por definición, colectivo. Su producción (en forma similar al teatro, pero a diferencia de otras actividades artísticas como la literatura donde, al menos en lo manifiesto, se reconoce claramente a un creador) requiere de diversas tareas de las que se ocupan normalmente distintas personas y que desde distintas posiciones crean el fenómeno de la danza teatral.

Una fundamental es la del coreógrafo, a quien se considera el elemento verdaderamente creativo de este arte. Otra es la de los maestros: aquellos que entrenan y capacitan el cuerpo del bailarín —que es tarea permanente y no sólo correspondiente a su etapa de formación— y la del director del grupo o compañía. En los grupos pequeños o medianos, es frecuente que coincidan algunas de estas tareas en una sola persona; por otro lado, es común que el director sea el coreógrafo principal, lo que provoca la condensación de un vínculo de carácter fuertemente primario y necesariamente ambivalente: creer en él, entregarse a él, depender de él. “Somos su creación, sus instrumentos, sin él no somos nada” dice del famoso Balanchine una de “sus” bailarinas.⁴⁹

Como decíamos, salvo contadas excepciones, el bailarín no es un artista solitario sino un ser cuya formación y evolución profesional está ligadas a otros: coreógrafos, maestros, directores y compañeros. Todas las condiciones están dadas para que se manifiesten en pleno *fenómenos y vicisitudes grupales* que forman su contexto de vida y trabajo y son condición de su propia constitución como bailarín. La dinámica grupal le asignará ciertos lugares, dotará de densidad a esa cualidad imaginaria del yo que es la identidad a través del desarrollo de la pertenencia, promoverá

⁴⁸ Alumna de la UAM-X, en un ensayo modular. Los subrayados son míos.

⁴⁹ Toni Bentley, en: *op. cit.*

idealizaciones, sometimientos e identificaciones, y será tensionada por luchas de poder, rivalidades, envidias y amores.

Armar un espectáculo de danza supone construir con otros figuras que trascienden la dimensión individual. Es asimilar el enlace con el cuerpo de otros, sintonizarse a la experiencia del intercambio de imágenes corporales y desarrollar la sensibilidad hacia la creación de un espacio conjunto. Esto demanda un trabajo grupal cotidiano, que más allá de los aspectos manifiestos en cuanto a manejo técnico del cuerpo, permita la elaboración y canalización de las pulsiones sexuales y agresivas evocadas por el vínculo grupal; de ese trabajo dependerá la intensidad y energía de la escenificación colectiva.

Todo arte establece una peculiar relación con la fantasía y la ilusión; en la danza se realiza a través del juego de imágenes corporales, poderosas en su inmediatez, vertiginosas en su calidad efímera. Para P. Legendre, la problemática narcisista del enlace al “cuerpo ideal del Otro”⁵⁰ se encuentra en el corazón mismo de la danza, “institución que fundamentalmente se propone para representar y ofrecer la metáfora de un cuerpo para el otro”⁵¹.

La danza, esa expresión que “insiste” a través de la historia y las diferentes culturas (y que, por lo mismo, es sintomática del deseo humano), se sirve de un lenguaje plástico, musical, corporal, poético, para poner en juego anhelos profundos del ser humano, conectados con los enigmas de la vida y la muerte. Por su parte, el sujeto danzante, al ofrendarse para el ritual, se dispersa en su individualidad y aparece como *soporte de un cuerpo mítico*: el cuerpo simbólico de una colectividad obsesionada por la sujeción a su condición encarnada.

La institución de la danza

Dice P. Legendre: “Se habla comúnmente de la danza como lo contrario del universo institucional, como una suerte de antídoto

⁵⁰ El Otro, con mayúscula, significa en términos lacanianos el lugar del código, lugar simbólico por excelencia. Dice Julia Kristeva: “El sujeto existe porque pertenece al Otro y a partir de esa identificación simbólica que lo convierte en sujeto del amor y de la muerte será capaz de construirse objetos imaginarios de deseo. En: *(El) Trabajo de la Metáfora*. Barcelona: Gedisa, 1985, p. 53.

⁵¹ Pierre Legendre, *op. cit.*, p. 46.

contra las tiranías de todo género, como un trabajo liberador destinado a reflejar, para cada uno, aquello que llamaría su propia verdad”⁵². Este imaginario sobre la danza corresponde sin duda a su indiscutible cualidad dinámica de expansión, energía y creación. La danza es así, la metáfora privilegiada –para cualquier aspecto de la vida humana– del acto de poner en movimiento aquellos elementos que por inercia tenderían a cristalizarse en formas rígidas. En general, se puede argumentar que todo arte tiene una faceta liberadora y expansiva de la subjetividad. La especificidad de la danza es la creación desde un cuerpo, que se ve así activado en su dimensión erótica, modificado en la percepción del sí mismo y dotado con mejores recursos expresivos, los que posibilitan una catarsis inapreciable.

Sin embargo, ninguna creación humana transita por el camino fácil de las vías directas y ascendentes. Por el contrario, son el conflicto, la contradicción y la tensión, su realidad más íntima. En la danza, esto resulta evidente, particularmente si la miramos desde una óptica institucional. Esto significa reconocer la dimensión institucional que atraviesa todos los niveles comprometidos en la actividad dancística: sus organizaciones, grupos e individuos implicados. Supone también comprender la dialéctica entre sus instancias objetivas (reglas explícitas de funcionamiento social) y aquellas imaginarias. En ese sentido, las instituciones fundan nuestra subjetividad, la que tiene como matriz a estructuras simbólicas que trascienden al individuo. Pero además, tal como insiste la corriente de análisis institucional francesa, hay que superar la vieja noción de institución que sólo concede realidad al plano instituido, es decir, que la reduce al conjunto de sus funciones y propósitos y que aparece así definida como “sistema de reglas”, referido tanto a un “establecimiento” que remite a una estructura espacial específica, como a las leyes establecidas. Es decir, esta idea de institución apunta a formas fijas y “dadas”, que fácilmente parecen al hombre común “naturales” y eternas.

Para nosotros, sin embargo, tal como afirma G. Kaminsky, “lo imaginario (y lo simbólico) es tan constitutivo de lo institucional como las celdas para las cárceles y los chalecos de fuerza para los

⁵² *Ibidem*, p. 22.

⁵³ Gregorio Kaminsky (1990) *Dispositivos institucionales*. Buenos Aires: Lugar, p. 20.

manicomios”⁵³. Por ello, la noción de institución con la que trabajamos remite a “procesos que, en tanto tales, se mueven, tienen ‘juego’, lo cual implica conflictos, desajustes y que presupone todo menos la armonía de un proceso fijo y estable”⁵⁴. De ahí que se conciba un proceso activo de institucionalización, producido en la relación antagónica entre lo instituido –el plano de lo establecido– y lo instituyente –el elemento que pone a aquél en crisis, que lo cuestiona–. Esta dinámica va forjando la aparición de formas singulares que evolucionan con el desarrollo de las sociedades. Así, por ejemplo, tal como lo describimos anteriormente, tenemos que la danza, que tuvo un origen mágico y ritual, es hoy una actividad catalogada de artística y cultural.

Debe entenderse que este juego entre lo instituido y lo instituyente se expresa en cada uno de los lugares donde está presente la institución de la danza, sea el de una compañía en particular, sea en la singularidad de cada cuerpo danzante. Hay una tensión irreductible e intensa en esta institución que es casi sinónimo de libertad, entre esa actividad que se quiere “libre” y “liberadora”, y las reglas explícitas e implícitas a través de las cuales funciona, con su universo de *valores*, *legitimaciones* y *exclusiones*. La particularidad de la institución de la danza estriba en el mecanismo predominante a partir del cual se logra la reproducción de lo instituido y el sometimiento a lo establecido: éste es la captura del deseo, la creación de un cuerpo mítico.

Decía Martha Graham que el bailarín es “un ser ávido”, que tiene “hambre de absorber la vida”⁵⁵. Sobre esa estructura pasional que inspira el amor por la danza se monta la violencia del dispositivo institucional. Como dice Legendre: “Así se amaestra un cuerpo, atravesándolo por el ideal”⁵⁶. Un cuerpo que no es el organismo, sino el cuerpo subjetivo, es decir, los procesos que arman el vínculo y tejen el asombro del ser humano frente a su corporeidad.

La danza académica, aquella sancionada y legitimada en el mundo occidental contemporáneo, se caracteriza por su severidad, por grandes exigencias que no tienen muchas mediaciones: van directamente sobre el cuerpo inerme al que se le pide demostrar potencial y cualidades, desarrollar habilidades a partir del dominio

⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁵ Citada por Alberto Dallal, en: *Fémima-Danza*. México: UNAM, 1985, p. 74.

⁵⁶ P. Legendre, *op. cit.*, p. 16.

de los códigos y las técnicas, y cumplir con determinados patrones estéticos. Esta institución ha generado un dispositivo que es casi paradigmático de la danza: el de “*ser elegido*”. Esto significa que se requiere someterse al poder, la autoridad y la mirada, de aquellos que juzgarán y aceptarán o no, a los aspirantes a estudiar danza; en otros momentos, a pertenecer a una compañía y finalmente, a ser tomado en cuenta en cada creación coreográfica. Esto genera un fuerte tendencia a complacer, como necesidad más que práctica, vital para el propio yo.

Podría pensarse que se requiere una condición subjetiva muy especial para asimilar las inevitables frustraciones que se dan en tales procesos y aún para hacer de fracasos iniciales los motivos declarados de esfuerzos extraordinarios. “Siempre he tenido ambición, al menos desde que me dijeron en el primer año de la escuela que yo podría no hacerla. Siete años más tarde la hice: fui elegida...”⁵⁷

Al mecanismo de la elección se suma el de la competencia, con los otros y consigo misma, que, en lo manifiesto, es una fuerte lucha para ganar un lugar y... para conservarlo; pero también parece implicar una profunda necesidad de ser confirmado, equivalente al ser amado. Desde lo lógica de la institución, al bailarín se le ubica en el contexto de jerarquías bien establecidas, sobre las cuales se organiza el funcionamiento de la gran mayoría de las compañías de danza; tal es el sustrato organizativo sobre el que se monta la rivalidad y la competencia.

Las técnicas dancísticas imponen un universo de movimientos que a veces puede ser muy rígido, pero evidentemente, esos códigos aportan al cuerpo lenguaje para la expresión. La historia de la danza artística muestra ese movimiento de incorporación y transgresión de los códigos establecidos y la instauración de nuevos patrones técnicos y estéticos.

Una vieja tradición en los maestros de danza, vigente todavía en ciertas personalidades, es la instrucción basada en comentarios devastadores sobre el cuerpo o la ejecución de los bailarines⁵⁸. Ahora es tal vez más frecuente en nuestro medio una alternancia entre severidad y aliento, intervenciones que, más allá de situaciones objetivas, se ven implicadas por un juego proyectivo de nece-

⁵⁷ T. Bentley, *op. cit.*, pp. 9 y 11.

⁵⁸ Véase: W. Neale, *op. cit.*

sidades y deseos del propio maestro y/o coreógrafo. Verdaderas corrientes de amor y de odio hacia ese cuerpo danzante.

Los ideales de belleza impuestos al cuerpo sufren transformaciones que acompañan el desarrollo histórico; en cualquier caso, ellos afectan necesariamente el perfil que adopta la institución de la danza, cuya materia prima es la imagen del cuerpo en movimiento, sustentada en la fantasía y el deseo. En ciertos ámbitos dancísticos, aquéllos pueden ser definitivamente dogmáticos (centrados en características físicas como la estatura, el color de piel, la edad, las proporciones del cuerpo, etcétera) o aceptar y aún promover diferencias como un acto propositivo de innovación o experimentación, pero en la danza están siempre presentes.

Naturalmente, a los elementos puramente físicos se añaden otras cualidades menos tangibles, tales como la gracia –herencia indiscutible del origen aristocrático del ballet– la expresividad o la fuerza escénica, que arman *patrones estéticos específicos*. Las obsesiones en torno a la delgadez –uno de los criterios de belleza hoy vigentes– son moneda corriente en el mundo de la danza de hoy y pueden verse como síntoma de la desesperación por cumplir con un ideal y por controlar un cuerpo que se experimenta amenazando una autodisciplina que no admite grandes treguas. Podría decirse que, salvo en los momentos míticos de los “monstruos sagrados”, el bailarín es ubicado en el lugar de la falta, en la aspiración por una perfección que a nivel humano no existe.

La danza es así, imagen viva de la dinámica institucional: la tensión entre lo instituido y lo instituyente. Curiosamente, y si hemos de creer en la investigación etimológica de R. Garaudy⁵⁹, la palabra danza, en todas las lenguas europeas, se deriva de la raíz “tan”, que en sánscrito significa tensión. En la danza hay fricción, hay lucha; hay poderes que someten pero también se verifica la producción de una fuerza de enorme persistencia y vocación para crear y recrear musicalmente la imagen del cuerpo humano, para producir movimiento que resulta antagónico a la esterilidad y a la muerte. En otras palabras, en la danza se juega una auténtica pasión, esencia de toda creación.

⁵⁹ Citado por Marc Guiraud: "Entrez dans la danse... institutionnelle". En: A. Savoye y R. Hess (coord.) *Perspectives de L'Analyse Institutionnelle*. Paris: Méridines Klincksieck, 1988, pp. 139-151.

La pasión por el movimiento

Algunas veces se me ha preguntado
si creía yo que el amor era superior al arte,
y he contestado que no podía separarlos...

Mi vida

ISADORA DUNCAN

En el intento por identificar algunos de los procesos de la subjetividad que construyen y sostienen a la actividad dancística en su modalidad teatral, hemos partido de una noción de subjetividad que se fundamenta en la idea de la estructura irremediamente conflictiva de la condición humana. Freud considera que “las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones”⁶⁰. El arte ofrece, nos dice, un espacio para la realización sustitutiva de deseos insatisfechos, un dominio donde el hombre juega a la omnipotencia: a través de la fantasía y la imaginación él es creador. Pero a diferencia de los sueños, que también se producen como satisfacciones imaginarias de deseos inconscientes de carácter estrictamente individual, el arte, junto con los mitos, las leyendas y la religión, constituye una producción subjetiva de carácter colectivo. Por ello, a la danza, nuestro motivo de reflexión, la hemos ubicado en la encrucijada de distintas fuerzas vitales que trascienden la biografía de los sujetos, quienes por su involucración con esta actividad son parte de su historia.

Cerramos esta reflexión con el énfasis en un estado característico de aquellas actividades humanas –como el arte y el amor– donde hay *fuerza creadora*, y que de distintas maneras fue apareciendo en nuestra aproximación a la danza. Esta forma es el vínculo pasional. No hay otra hipótesis que explique mejor, a nuestro juicio, la energía, la entrega y la persistencia requerida en la producción artística. La pasión, dice el psicoanálisis, transforma el objeto de amor y de demanda en un objeto que se ubica en la categoría de la necesidad y “tiene la extraña propiedad de satisfacer conjuntamente los objetivos de Eros y los objetivos de Tána-

⁶⁰ Sigmund Freud (1913) *Múltiple interés del psicoanálisis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1985, T.II, p. 1865.

⁶¹ Piera Aulagnier (1979) *Los destinos del placer*. Barcelona: Petrel, 1980, p.12.

tos”⁶¹. La relación pasional es así, aquella que obliga, es decir, que genera una obsesión por la búsqueda de un objeto idealizado –una persona, una tarea– al que se le atribuye “poder de vida”. Los enamorados y los artistas comparten una vocación: la entrega, como ofrenda desesperada ante la dimensión de lo imposible.

