

Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico

ALBERTO DALLAL

Sobre todo, nos atrae, llegamos a amar y nos sentimos impelidos a pensar y realizar la danza porque queremos entender, cuidar y amar nuestro cuerpo, materia prima única e insustituible de este arte que no llega a ser o deja de ser cuando el cuerpo no aparece, desaparece o ya no existe. Al observar cuerpos en movimiento surge nuestra conciencia de la danza y, una vez descubiertos los acentos, los giros, las intensidades, las evoluciones que la danza produce, podemos acercarnos a una definición suave y funcional: danza es todo movimiento impregnado de significaciones de un cuerpo humano en el espacio.¹ Nos sentimos seducidos no sólo por la acción dancística sino también por la exclusividad que nuestra especie posee dentro de las maniobras de este arte: sólo el cuerpo o los cuerpos de los seres humanos están habilitados, son capaces de producir, de desatar danza. Es decir: el arte de la danza es una actividad humana por excelencia y por tanto el espacio en el que se crea, el que se va creando al realizarse, es un espacio humanizado. Como ocurre en el espacio de la arquitectura, el espacio de la danza se compone, se arregla, deja de ser vacío, adquiere un nombre, adquiere consistencia humana: se hace composición y por tanto historia.²

En su etapa primigenia, la danza es el medio de comunicación fundamental. Sólo lo antecede el acto de amor pero éste se halla tan ligado a los instintos que no podríamos

discernir o adivinar o inferir técnicamente sus aspectos subjetivos, su intencionalidad, en los primeros tiempos de la especie.³ Por su parte, la danza es anterior al surgimiento del lenguaje discursivo, ya que no puede concebirse la mera emisión de sonidos sin el complemento de los consabidos movimientos de esos cuerpos que quieren hacerse entender por otros. No puede aceptarse tampoco la existencia de un código gutural, hecho y derecho, con el significado claro de cada sonido, sin que se acentuara cada clave o señal emitida por los participantes mediante movimientos del cuerpo.⁴

La inferencia o la adivinación de todo esto produce excitaciones intelectuales. Para establecer una prehistoria o una arqueología de la danza sólo contamos con pruebas estáticas, con pruebas fehacientes de su existencia que no pueden convertirse en modelos de análisis objetivo por carecer de movimiento. Sabemos que el ser humano danzó desde temprano porque hay esculturas, pinturas, dibujos, bajorrelieves que nos incitan a completar con la imaginación el tipo de movimientos a los que los distintos pueblos y culturas resultaban afectos.⁵ Suscitación intelectual y desesperación a un tiempo, toda vez que si todo arte es obras, toda danza es movimiento específico, real, concreto en un espacio determinado, por lo que tal vez no podremos ya saber jamás cuáles fueron los trazos exactos en esas danzas que expresan los vasos pintados, los bajorrelieves de Oriente, la cerámica etrusca, la escultura griega, la pintura mural de

¹ Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, pp. 11 y 12. Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte: la danza escénica popular, 1877-1930*, pp. 13-15.

² Alberto Dallal, "Vacío, espacio, estructura y forma en una obra de Jerome Robbins y otra de Jaime Blanc", en varios autores, *Arte y espacio*, pp. 391-399.

³ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, pp. 93-95.

⁴ *Ibid.*, pp. 41-46. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, p. 130.

⁵ Luis Bonilla, *La danza en el mito y en la historia*, p. 25.

México. Y aunque en otras o las mismas situaciones históricas y comunales sobrevienen narraciones lingüísticas, mitos, leyendas, formas literarias que en algo describen estas y otras danzas, el acto dancístico no aparece completo en nuestra conciencia ni podemos reproducirlo o proponerlo para su recreación en la época actual porque la verdadera consistencia, el acaecer real de las danzas primigenias y muy antiguas ya se ha diluido en el espacio histórico de tal manera que de las danzas ancestrales sólo podemos invocar, si acaso, imágenes de sus respectivas naturalezas, sus sentidos, sus objetivos, sus funciones y sus trazos muy, muy generales.⁶

De la misma manera que el ser humano ha ido reconstruyendo muy lentamente, poco a poco, las situaciones históricas del pasado —omitiendo o sólo deduciendo algunos elementos o aspectos que se escapan a sus documentos e indagaciones—, las danzas muy antiguas se nos aparecen como imágenes difusas, como trozos de una realidad social que queda representada en esa danza, o bien como una serie de signos abiertos a la interpretación que nos permiten —como toda historiografía— adaptar una mezcla de conocimientos e imaginación a nuestra capacidad interpretativa, a los parámetros culturales que rigen a nuestra realidad actual e inmediata. Como el trazo del acto dancístico se ha extinguido en el tiempo y en el espacio —de la misma manera que a veces sus pocos registros también se han extinguido— nosotros nos limitamos o nos disponemos a reconocer que la experiencia dancística, siendo tan inmediata en lo que al cuerpo y al espacio se refiere, es, al mismo tiempo, un acto casi inasible cuya naturaleza efímera resulta parte de su atractivo fundamental: el ser humano percibe en la danza las instantáneas habilidades de un cuerpo que a partir de la muerte dejará de ser carnalmente y cuya única trascendencia podrá localizarse sólo en el recuerdo, en el registro estático o electrónicamente artificial, y en la imaginación individual y colectiva.

Tardíamente, en los siglos XVI y XVII, sobrevienen los primeros registros adecuados para que ese ejercicio dancístico quede impreso y reconstruido de una generación a otra, de una nación a otra, de una cultura a la inmediata.⁷ Esto

significa que la danza se reproducía, se multiplicaba y se recreaba anteriormente como una herencia, geométrica y coreográfica, como una noble, ilustrada y apreciada costumbre relativa a los ejercicios del cuerpo. Es obvio que las danzas específicas de cada lugar, de cada país, perduraban sólo por la repetición, por el establecimiento de una tradición dancística, por medio de la enseñanza directa, por la observación y copia de pasos y por la aceptación y la imitación tanto de los trazos coreográficos como de sus cargas simbólicas y sus objetivos espirituales. Por ello aún hoy resulta difícil concebir a la danza como un ejercicio que se asuma sin la enseñanza o la observación directas. Y aun siendo la más antigua de las artes contiene, posee el valor de la espontaneidad, de la inventiva inmediata. Y también por todo esto, para el establecimiento de cualquier tradición dancística —para realizar su proceso de institucionalización— se requiere ineludiblemente que los conocedores, los detentadores del conocimiento dancístico, los coreógrafos, los maestros, los bailarines experimentados inicien a los cuadros nuevos, a los demás bailarines, a los más jóvenes, en los secretos de la danza, sus códigos, claves y rutinas.

Hay muchísimas pruebas de la capacidad autogeneradora de la danza. Resulta evidente que los niños que recién adquieren la habilidad de la locomoción, se inician de manera natural en la aptitud de transformar en danza sus emociones y experiencias más intensas. Sin saberlo, pueden realizar efusivas danzas y divertimentos con sólo percibir el ritmo y la capacidad comunicativa que su cuerpo posee de manera innata. Hay autores y estudiosos que detectan esta capacidad también en los monos más evolucionados.⁸ Con asombrosa facilidad los niños transforman sus emociones en movimientos significativos, rítmicos, impregnándolos con miradas, gestos y sonidos que parecen conformar un trazo dancístico completo. Al llegar su ímpetu expresivo interno al límite de sus intentos por comunicar sus emociones mediante palabras que han percibido y escuchado pero de las que todavía no conocen su significado, transforman el impulso en sonidos y movimientos que se acercan a representar con ímpetu y trazo expresivo las energías que se sienten impelidos a externar. Por otra parte, ha podido comprobarse que prácticamente todas las culturas primitivas han utilizado, aplicado la danza como primera forma colectiva de comunicación, de expresión y de registro de sus principales sucesos, reales o inventados. En muy contadas ocasiones

⁶ Susanne K. Langer, *op. cit.*, pp. 127 y 128. Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte...*, pp. 21 y 22.

⁷ La *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo* de Thionot Arbeau aparece publicada por primera vez en Langres en 1588; *El maestro de danza* de Pierre Rameau (codificación de las cinco posiciones fundamentales de la danza clásica) en 1725. Véanse Lincoln Kirstein, *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*, pp. 156 y 157, 194 y ss., y Juan Jorge Noverre, *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, p. 148.

⁸ Susanne K. Langer, *op. cit.*, pp. 127 y 128.

pueden percibirse comunidades que arriban al establecimiento de un código de escritura sin antes haber institucionalizado sus prácticas dancísticas. Mediante la danza han descubierto procesos de simbolización y de expresividad colectiva muy importantes y significativos, idóneos para unir o marcar su paso de una etapa cultural a otra. Casi siempre estas danzas son colectivas —tal vez porque todavía resultan insuficientes nuestras metodologías para detectar danzas individuales prehistóricas y muy antiguas— y en ellas encontramos el origen mismo del arte coreográfico: preconcepción y ordenamiento mental, montaje, realización y registro de los trazos y movimientos dancísticos realizados en un espacio determinado.

En estas danzas primigenias, espontáneas y colectivas, también descubrimos los primeros encauzamientos de los impulsos dancísticos. Las danzas colectivas primigenias pueden ser expresiones de lo erótico, lo carnal, verdaderas reuniones de excitación colectiva que, a la manera de los grandes rebaños animales, desencadenan la experiencia humana con objetivos sociales inmediatos, casi instintivos: desfogue, diversión, cumplimiento de ciclos biológicos, etcétera. Aun tomando en consideración la idea de que el ser humano primitivo —o el niño— bailó por primera vez adjudicándole a sus danzas una carga simbólica,⁹ la transformación del impulso en estructuras rituales o en formas simbólicas no anula, de ninguna manera, la energía biológico-sexual del acontecimiento. El acto dancístico surge, de todas maneras, como resultante de una carga sexualizada. A la postre será viable el descubrimiento del impulso, su control y la aplicación de normas, por así decirlo, razonadas o racionales, para efectuar estas evoluciones de grupo. Es decir, aparecen reglas, recorridos y trazos que se volverán códigos aplicables a los movimientos y celebraciones de la comunidad. Estas danzas pueden ser también acondicionamientos espaciales para atraer a los animales y realizar así las maniobras de la caza, situaciones y estructuras que, repetitivas y repetidas, desembocan en un conjunto de procedimientos registrados en la memoria colectiva. Son tinglados que se construyen para iniciar en los complicados secretos, vericuetos y procedimientos de la caza a los miembros más jóvenes de la tribu, lo cual las erige en las más antiguas y operativas danzas didácticas y “tecnológicas”.¹⁰

De índole semejante, pero con una mayor carga mítica y mágica, serían las danzas de suscitación, actitud y recons-

trucción guerreras. Tal vez han resultado más fácilmente localizables y registrables ya que se trata de verdaderas ceremonias en las que cada comunidad trababa vínculos, deseados o no, con otras comunidades. Se danzaba como acto de invocación para iniciar o ganar una batalla. O también para acelerarla.¹¹ Por tanto, al mismo tiempo que se intentaba sorprender, impresionar y hasta maravillar a la comunidad beligerante, se buscaba también garantizar la intervención, en favor de los danzantes, de las fuerzas sobrenaturales que habrían de salvaguardar la vida de los integrantes de la comunidad. La enorme complejidad de los objetivos de este tipo de danzas y sus complicadas maniobras indican el enorme desarrollo de la energía subjetiva que producía en los participantes. Tal vez en la época actual un coreógrafo avezado y profesional tendría dificultades para estructurar una danza con tan variados y multiformes elementos pero sobre todo hallaría imposible aglutinar y organizar a toda una comunidad para tales efectos.

Las danzas de celebración resultan las más distinguibles y las que, a la larga, alcanzan una mayor influencia en la evolución de las danzas colectivas. Si una comunidad lograba objetivos sociales, económicos y culturales tendía a construir una estructura objetiva-subjetiva que le permitiera incluir, en espacios seleccionados para tales efectos, ejercicios representacionales y simbólicos que permitieran la participación de los más notables y aguerridos dirigentes y sacerdotes. También estarían presentes los miembros de la comunidad que hubieran intervenido y destacado en los logros. Mediante ejercicios y trazos simbólicos se invocarían fuerzas sobrenaturales que supuestamente hubiesen apoyado y dirigido la hazaña. Habría cargas de alegría, de regocijo, de entusiasmo, por lo menos en ciertos momentos de la reconstrucción. La institucionalización de estas celebraciones tiende, desde luego, a establecer calendarios, ciclos y “programas”. En *Las leyes* Platón explica cómo es indispensable determinar qué himno se habrá de cantar al sacrificar a los dioses, y con qué danzas habrá que honrar tal y cual sacrificio. Esta regulación se confiará a algunos...¹²

Una vez asentadas, estas danzas de celebración, al hacerse cíclicas, se convirtieron en danzas conmemorativas que a la vez repetían, registraban y narraban de nueva cuenta los ciclos superados. Son danzas circulares por cíclicas y, sobre todo, astrales.¹³ Por último mencionaremos las danzas agríco-

⁹ *Idem.*

¹⁰ Curt Sachs, *World History of the Dance*, pp. 79-85.

¹¹ *Ibid.*, pp. 76 y 77.

¹² Platón, *Las leyes o de la legislación*, en *Obras completas*, p. 1 395.

¹³ Curt Sachs, *op. cit.*, pp. 124-131.

las, de invocación de lluvias y de cosechas. Los integrantes de la comunidad se reunían, al principio espontáneamente, para enmarcar y medir el ciclo biológico y agrícola fundamental: el intervalo dentro del cual se prepara la simiente para la reproducción y la recolección de la cosecha y de los frutos. Tanto desde el punto de vista biológico como del agrícola estas danzas resultaban imprescindibles en el proceso de subjetivación y simbolización colectivo. Lógicamente, se puede suponer que al principio fueron danzas de grupos reducidos pero tan numerosas como tipos de cultivo se iban incorporando a las habilidades del trabajo organizado de las comunidades.

Con el advenimiento de las danzas sagradas (danzas específicamente montadas y presentadas para exaltar a los dioses o a las fuerzas del más allá) el arte de la danza se profesionaliza.¹⁴ En primer término porque la separación y la utilización del espacio sagrado hace surgir plenamente al arte coreográfico: preparación, trazo racionalizado y erección de estructura y espacio temporales específicos; pero también porque sobreviene la división social del trabajo dancístico: danzarán los capacitados para hacerlo, los que se han preparado largamente para hacerlo, los que han sido enseñados por los sacerdotes y guerreros y que han permanecido viviendo en el ámbito sagrado. Los trazos coreográficos y las evoluciones dancísticas responderán a necesidades rituales y míticas concretas. Las presentaciones comenzarán a realizarse en fechas fijas y en ciclos marcados, dentro de atmósferas y espacios montados ex profeso, adecuadamente previstos para que los espectadores conserven la atención y el respeto esperados.

El público se convertirá en grupo de espectadores, expectantes contempladores que, al permanecer en silencio, cumplen también con los requerimientos rituales. Aquellas procesiones, ceremonias y desplazamientos participativos desembocan en un espacio que se dedicará a efectuar un espectáculo preconcebido, preparado, que se realizará bajo normas establecidas y ahora inmutables. Desde el punto de vista cultural, el espectáculo indicará la naturaleza y la preeminencia del Estado-nación como operativa estructura social. Marca, asimismo, las relaciones con y entre los feligreses ciudadanos. Establecerá de igual manera el nacimiento de concentraciones y acontecimientos indispensables para el buen desenvolvimiento de la población. También explicará la necesidad de incitar, de capacitar a los jóvenes, los cuales han de convertirse en ciudadanos ejempla-

res no sólo por las enseñanzas que reciben sino también por su participación en los trabajos civiles y en los espectáculos sagrados.¹⁵ Platón establece la instrucción, por ley, de la danza como un requerimiento para el desarrollo adecuado de la república.¹⁶ Dentro del espectáculo mismo, los movimientos del coro van adquiriendo y expresando una simbología tácita y el tipo de coreografías incorporadas a los espectáculos acentuará al fin el manejo de los juegos y de las danzas de júbilo, energía social que debe ser constatada y sancionada en forma controlada pero con métodos y sistemas establecidos. Así habrá de producirse, aun simbólicamente, cierto grado de desfogue colectivo.¹⁷

La importancia del arte de la danza en la vida social se hace evidente. Aunque era observable en todas las comunidades y pueblos de la Antigüedad, a partir del establecimiento de los ejercicios sagrados y de su erección como espectáculo social, las danzas ahora pasan a ser parte del conjunto de instituciones que cohesionan y salvaguardan al Estado-nación. Gracias a las características mismas del ejercicio dancístico, la organización y la presentación de los espectáculos representan o, más bien, simbolizan la variedad de los trabajos de la población y asimismo la obligatoriedad del desempeño de las tareas civiles. Los espectáculos dancísticos no sólo resguardan y muestran la cultura del cuerpo¹⁸ de una comunidad sino también las jerarquías religiosas, los niveles del poder político que pesan sobre la comunidad y las habilidades físicas de la población. Las competencias que habrán de realizarse entre los grupos de jóvenes para llevar a cabo las tareas dancísticas concentrarán los esfuerzos de los dirigentes de la comunidad por concebir y aplicar pruebas que los orienten adecuadamente; de esta manera se establecen normas de capacitación de los más aptos física, intelectual y científicamente, para erigir estructuras representativas del poder religioso y del gobierno.

La organización de los ejercicios dancísticos sobrevive en las danzas folclóricas, campiranas y de imitación; son danzas contagiosas; representan una prolongación del proceso de simbolización de los espacios. En efecto, el establecimiento de reglas precisas para efectuar las danzas rituales había ya señalado con creces la separación de ámbitos: por una parte, el espacio de los sacerdotes-dirigentes, representantes de la elite de especialistas y, por otra parte, el espacio de

¹⁴ *Ibid.*, p. 222.

¹⁵ Alberto Dallal, "Incrustaciones. Tiempo y persistencia mítica en la danza oaxaqueña de *La pluma*", en varios autores: *Tiempo y arte*, p. 240.

¹⁶ Platón, *op. cit.*, pp. 1 392 y 1 393.

¹⁷ Curt Sachs, *op. cit.*, pp. 243 y 244.

¹⁸ Alberto Dallal, *Cómo acercarse...*, pp. 21-24.

los feligreses o espectadores, aquellos que en principio permanecerán en la contemplación del rito y que sólo en su momento serán llamados a incorporarse activamente, en la parte final, al acto programado. Esta última parte significa el rompimiento de ambos espacios para desatar, a veces, la orgía o la fiesta. Significa también que, dentro de los cánones establecidos por el proceso de institucionalización, los sacerdotes y jefes permiten la noción de juego improvisado, de espontaneidad fructífera y productiva. La sociedad acepta e instala la fiesta y el juego. Sus integrantes pueden vivir jugando, y jugando a juegos tales como son los sacrificios, los cantos, las danzas, que nos harán capaces tanto de conseguir el favor de los dioses como de rechazar los ataques de nuestros enemigos y de vencerlos en el combate.¹⁹

La adquisición de significaciones, o sea la elección de símbolos, impregna simultáneamente a los espacios, los enseres utilizados, la utilización del tiempo-espacio y finalmente la consecución de movimientos dueños de intensidades, que equivalen a movimientos acentuados o movimientos con carga simbólica. La programación y la división misma de los espacios plantea la racionalización de tiempos, espacios y movimientos. Representa la aparición cabal del arte coreográfico pues éste no es otra cosa que el arreglo del tiempo-espacio de acuerdo con determinados trazos (desplazamientos colectivos) y movimientos de los cuerpos humanos en precisos instantes, en lapsos medidos, ya sea por medio de ritmos, ya sea por medio de música escogida ex profeso; todo esto con la garantía que implica una experiencia visual de espectadores que son, al mismo tiempo, posibles participantes.

Naturalmente, este arreglo de las actividades dancísticas adquiere fisonomía propia según la cultura en que se realice. Las actividades dancísticas programadas devienen precisamente parte predominante de la cultura de una comunidad cuando los preparativos y los ejercicios preliminares quedan integrados a las rutinas específicas de la "danza de la comunidad". Así, en las danzas indígenas de nuestro país, en las experiencias dancísticas, además de los trazos coreográficos (secretos que han pasado de una generación a la siguiente durante varios siglos), se halla incluida la confección del vestuario, de los alimentos y de las bebidas que han de utilizarse y consumirse; asimismo, los jóvenes participantes han sido seleccionados con suficiente antelación y han realizado ejercicios de preparación tanto físicos como espirituales. Finalmente, la práctica del arte de la danza,

convertida en espectáculo ritualizado, o bien en ritual espectacularizado, se halla bajo el amparo económico de un patrón, padrino o mayordomo que ofrece la suficiente solvencia económica para la completa y feliz realización de este acto social.²⁰

Las variadas formas de organización de las danzas comunitarias se han desarrollado de manera paralela indistintamente en las comunidades y culturas del mundo. Durante los siglos XVI y XVII las repetitivas formas de organización de las fiestas y celebraciones de las cortes europeas establecieron la necesidad de acogerse a un solo código que devino la técnica clásica.²¹ La operatividad de estos ejercicios preliminares de los jóvenes cortesanos impuso al mismo tiempo la necesidad de apoyarse en maestros que enseñaran las rutinas, que las registraran operativamente y también que cuidaran de sus aplicaciones variadas y creativas. Como ocurrió en todos los tipos de danza comunitaria, el ballet clásico surge, se desarrolla y expande mediante un proceso de ordenadas y variadas etapas: 1) realización de ejercicios dancísticos en espacios y tinglados seleccionados y arreglados (compuestos); 2) selección de los jóvenes y cuadros más aptos que previamente y con la suficiente antelación capacitarán sus cuerpos mediante ejercicios y códigos ad hoc; 3) establecimiento de diseños temporal-espaciales medidos mediante composiciones y ritmos musicales seleccionados de antemano; 4) garantía de los efectos y resultados visuales por medio del manejo de la combinación luz-oscuridad; 5) salvaguarda, dentro de las composiciones generales, de la espontaneidad dancística, ya sea a través de la ejecución de movimientos o secuencias intercaladas, improvisadas, de lucimiento personal y colectivo; ya sea garantizando un final de participación colectiva y efusiva o fin de fiesta; 6) inclusión, dentro de la organización general del evento, de la creatividad plástica o de la confección y factura de enseres auxiliares; 7) asimismo, la clara intervención de los miembros de la comunidad como auxiliares del espectáculo o como imprescindible conjunto de espectadores activos.

En cada uno de estos variados fenómenos dentro del establecimiento del evento dancístico, a la largo de la historia, es posible hallar un denominador común que nos indica la existencia de un proceso de institucionalización que hoy con claridad podemos denominar creación o actividad

²⁰ Alberto Dallal, "El estudio de la religiosidad en las danzas indígenas", *El aura del cuerpo*, pp. 123-134.

²¹ Lincoln Kirstein, *op. cit.*, pp. 156-158. Juan Jorge Noverre, *op. cit.*, pp. 90 y 91.

¹⁹ Platón, *op. cit.*, p. 1 399



mos descubrir el paso de los ejercicios rituales al espectáculo, el paso de la adoración del icono sagrado hacia la contemplación pictórica y escultórica, el paso del éxtasis ante la música y los espacios y ambientes sagrados hacia los conciertos y representaciones teatrales —es decir hacia la agudización de las sensaciones temporal-espaciales que desatan los cuerpos y las voces—, el paso de la identificación orgánica con los dioses hacia la identificación orgánica sensual y hasta sexual con el, la y los bailarines en el tinglado, el tablado, la pista o el escenario.

¿En dónde radica esta experiencia de lo verosímil, esta vinculación basada en el acto de *creer* que experimenta el espectador-participante, el contemplador de la obra de arte, el lector, el oyente, el

artística. Todo proceso de institucionalización consiste en erigir estructuras que garanticen la repetición de los procedimientos para lograr un fin colectivo, comunal. En efecto, tanto en la separación de los espacios como en los procedimientos aplicados para impregnar de significaciones a los distintos elementos de la danza, podemos detectar un cuidadoso proceso de convencimiento, de ofrecimiento, de legitimación, de esfuerzos del artista para hacer accesibles y verosímiles sus aptitudes y obras. Es decir, organizados por los jerarcas religiosos, militares, económicos o políticos, al principio, o por los artistas-creadores, después, los procedimientos aplicados no pueden alejarse de la accesibilidad formal. En la época actual, nuestro lenguaje cotidiano ante la manifestación artística nos descubre ese ejercicio ancestral. Exclamamos, sí, “*creo* en este artista o en este creador, o en esta obra de arte”. Los creadores contemporáneos nos hacen creer en ellos y en sus obras mediante este mismo proceso de “convencimiento” que puede deberse, ante todo, a su calidad formal y asimismo a la autenticidad de sus proyectos y cometidos. Sabemos que los creadores, los artistas han impuesto una serie de códigos que el público es capaz de asimilar, “sentir” o entender, aceptar. En principio, y también en última instancia, todo arte es creación de formas. Por ello ni aun la publicidad expansiva que padecemos hoy en día aleja a la sensibilidad colectiva del buen arte, del arte de calidad y auténticamente concebido y realizado. Este proceso de verosimilitud ante las formas es histórico y en el estudio de sus particularidades y concreciones pode-

consumidor, el asiduo, el fanático? Resultaría muy extensa la explicación respectiva y requeriría una concentrada investigación el examen de este nexo ancestral entre el ser humano y la creación artística, entre el ser humano y el artista, entre el ser humano y la obra. Limitémonos a explicar que el proceso de verosimilitud (la experiencia de creer en algo o en alguien que forja, inventa, crea; que organiza, que propicia formas y estructuras artísticas) es connatural a los procesos mentales y biológicos del ser humano. Podríamos asegurar que el proceso resulta inherente al funcionamiento de los instintos, toda vez que los animales y las plantas reaccionan según ciertas condiciones siempre y cuando las circunstancias sean real o simuladamente el escenario adecuado. Por ejemplo, durante los eclipses de sol animales y plantas responden biológicamente como si se apresurara el escenario nocturno: sus instintos, azuzados por la atmósfera, por el espacio natural, acelerado, los hacen “creer” que es hora de recogerse o de dormir o de concentrarse en las actividades nocturnas. Las flores se cierran sobre sí mismas; los animales cierran los ojos, duermen.

Asimismo, el ser humano, instigador de sus propios instintos, requiere, ante la realidad, de ciertas cargas de subjetividad que han ido aumentando, intensificándose y variando a lo largo de los siglos. Organiza, acentúa y propicia ámbitos idóneos para *creer*. En su necesidad de creer —en respuesta a su perenne ejercicio de establecer y vivir cargas de subjetividad— el ser humano busca y encuentra propuestas externas de espectáculo, o bien —y por

ello es siempre parte de sus elementos o ingredientes— él crea, fabrica o transforma su propio espectáculo: la obra de arte. La maravillosa idea de inventar a sus dioses le permitió, en un principio, no sólo asignarle nombre a fenómenos y ciclos de vida aun no comprendidos cabalmente por él; cada dios era asimismo la representación de funciones que él mismo podría desempeñar en la medida en que desarrollara sus facultades concretas. Estas funciones quedaban representadas simbólicamente en las estructuras rituales.²² En la historia o biografía asignada a cada dios, a sus cualidades y símbolos, podía registrar y discernir, contemplar los procesos de la naturaleza y sus relaciones con “lo humano”, es decir su historia, sus modos de vida y las relaciones entre ambos protagonistas. El hecho de “crear” en uno o varios dioses le permitía delegar en ellos las cargas de irracionalidad, de realidad no entendida que le salían al paso de su vida individual y colectiva. En el proceso de esta asignación plural de nombres y de esta iniciación en la comprensión de los fenómenos de la realidad y del mundo, el ser humano penetró en las posibilidades del pensamiento abstracto. La generalización extrema de un solo asunto habría de conducirlo a esa aprehensión de lo más general, de lo menos concreto, sencillamente de lo abstracto. O bien lo llevaría de la mano hacia el descubrimiento o la asignación de una característica única relativa a un sinnúmero de objetos. El fenómeno también dio pie y hasta la fecha se asemeja al establecimiento del lenguaje discursivo, el cual utiliza signos aplicables a todo lo concreto posible siempre y cuando cada objeto o fenómeno o persona pertenezca a la misma especie. La palabra *silla* o la palabra *madre* pueden referirse a todas las *sillas* o *madres* posibles y es el usuario de la palabra el que recrea en su mente una *silla* o una *madre* en particular. Dentro de la mente de cada individuo, las imágenes, y las formas artísticas, reales e inmediatas, desatan un proceso semejante al de las palabras.²³ Como puede apreciarse, sucesivas cargas de subjetividad han permitido que los seres humanos dominen sectores cada vez más amplios y profundos de una realidad que ha trascendido lo concreto, lo tangible, lo real para penetrar en una realidad que no se ve ni se toca, en una realidad virtual llena de objetos y actividades que a su vez posee cargas, intensidades, aspectos subjetivos e inmateriales que suscitan o prenden innumerables procesos en la mente de sus observadores, de sus contempladores y usuarios.

²² Susanne K. Langer, *op. cit.*, pp. 156 y 157.

²³ *Ibid.*, p. 142.

La necesidad de la experiencia artística queda evidenciada en estas acciones. Las manifestaciones artísticas y las experiencias del arte no sólo contienen la posibilidad de la carga y la descarga subjetivas; el usuario, el consumidor del arte puede arribar por sí mismo, ante la obra de arte, al conocimiento de su realidad o de la realidad a secas.²⁴ Crea, por así decirlo, su propio espectáculo. De ahí que la educación artística no sea sólo un signo de “avance” cultural; es también una necesidad comunitaria en la medida en que los integrantes de la sociedad entran en comunicación pero también en vivencia y en conocimiento de otras realidades culturales, sociales e históricas. Y también en nuevos procedimientos de interpretación. En suma: gracias a la participación en la experiencia artística, se llega al conocimiento por otros medios. El artista, el creador, el ejecutante, el organizador de las actividades artísticas tiene como finalidad ofrecer y proponer obras y experiencias en las que opere cierto grado de verosimilitud, en las que entren en juego ciertas formas, ciertos elementos que “hagan creer” al espectador, al usuario, creador de sus propias estructuras mentales y procedimientos subjetivos. De otra manera, de no existir medios o vehículos de accesibilidad, de verosimilitud, la obra o la experiencia no podrá tener impacto o ejercer la influencia buscada o requerida. La forma o el conjunto de formas no llega a ofrecerse al mundo de las percepciones.²⁵ La obra de danza que se mantiene en la mente del coreógrafo puede ser proyecto o hipótesis pero si no se monta y exhibe no tendrá efectos en espectadores cómplices. Puede mantenerse como literatura o hipótesis de trabajo pero no ha alcanzado a realizarse en las formas específicas (movimientos significativos del cuerpo en el espacio) que requiere para hacerse real, para penetrar en la realidad. Sin el montaje y la exhibición no se hará realidad la experiencia dancística.

Vivimos una época difícil en la que una muy rica sobreinformación ha querido sustituir a la experiencia artística en la mente y en la conciencia de los espectadores, sin percatarse de que las materias primas, los vehículos que utiliza esta acción informativa pueden por sí mismos convertirse en formas artísticas, novedosas por cierto. En otras ocasiones he denominado a este fenómeno “cultura sustitutiva”.²⁶ Consiste en apartar al consumidor, al usuario, al espectador

²⁴ Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda parte: épocas prehispánica y colonial*, pp. 46 y 47.

²⁵ Susanne K. Langer, *op. cit.*, pp. 128 y 129.

²⁶ Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda parte...*, pp. 13-16.

del contacto directo con la obra de arte y sustituir a este fenómeno con una información incapaz de propiciar el arrebató, la creencia, el fenómeno verosímil, cargado de subjetividad, que propicia en el espectador-participante la obra de arte real, contante y sonante. Esta información, indispensable para la reconstrucción histórica o para el ejercicio de la crítica de arte, no es, sin embargo, la experiencia artística directa y por tanto no desencadena los efectos que permiten el advenimiento de la sustancia estética. Si vemos la grabación televisual de una danza autóctona de alguna comunidad indígena, tal vez podremos percatarnos de la enorme carga religiosa que la danza contiene pero no podremos experimentar la cadena de significaciones sagradas o cósmicas que la experiencia ritual posee puesto que no estamos viviendo, entre otras cosas, el espacio real ni el espacio virtual que la danza desencadena. En el plano de la literatura y la poesía ocurre un fenómeno semejante: podemos saber de oídas o por lecturas adicionales la enorme riqueza del contenido del *Quijote* o del poema "Los amorosos" de Jaime Sabines. Sin embargo, no podemos sustituir las experiencias subjetivas que desatará o estructurará la lectura directa de estas obras puesto que lingüísticamente ambas se hallan elaboradas de tal forma que nos hacen desplazarnos hacia una realidad virtual o una realidad-otra que expande nuestros sentidos, nuestras emociones, nuestros pensamientos más allá del mero entendimiento o comprensión de la trama o de la historia o de las imágenes apresadas lingüísticamente.

El asentamiento histórico de los ejercicios dancísticos, los procesos de institucionalización de cada uno, indican el advenimiento de los géneros. Los géneros dancísticos no son otra cosa que lenguajes dancísticos asentados históricamente. Cada lenguaje dancístico posee objetivos definidos dentro de las comunidades o las culturas que le dan vida, y la codificación de los ejercicios de capacitación de los bailarines (las técnicas) no surgen por casualidad sino que son resultado de la operatividad, de la funcionalidad de sus rutinas. Las técnicas son los procedimientos de capacitación codificados. Llenan los requisitos de preparación de comunidades de practicantes o de bailarines específicas.²⁷ Y cuando hablamos de bailarines nos referimos a ejecutantes concretos que cumplen con los papeles que impone la naturaleza de la danza real, concreta de cada comunidad. Como acción comuni-

taria, la danza es un arte que posee sus prototipos o modelos en cada grupo humano y para cada momento histórico.

Las danzas tradicionales y las danzas autóctonas tienden a repetir sus rutinas y ejercicios dancísticos; también sus formas dancísticas. Sus ejecutantes, jóvenes o viejos, se hallan capacitados objetiva y subjetivamente para cumplirlas. En realidad, son los únicos capacitados para realizarlas. Sus acciones repetitivas tienen larga trayectoria y una enorme carga social; además, cada movimiento resulta un elemento de relación con el espacio cósmico. Para realizar estos movimientos es indispensable hallarse preparado mentalmente pues los ejecutantes entran en contacto con energías o fuerzas que no sólo cubren el espacio o tinglado de la danza sino que lo superan, lo rebasan.²⁸ La danza contemporánea, en cambio, busca la aplicación de una inventiva coreográfica que permita la multiplicación y renovación de las formas, de los ofrecimientos en cada programa y función en el espacio escénico. Azuza al espectador para que sus cargas o descargas subjetivas resulten variadas, multiformes, expansivas. Le han asignado al bailarín un papel recreativo en el que, desempeñándose como prototipo, muestre sus aptitudes y su versatilidad y pueda pasar de recreador a creador;²⁹ es decir, que al apoderarse literalmente del trazo coreográfico, de las evoluciones asignadas a su cuerpo, haga suyo el papel de tal manera que lo convierta, ante el público, en una creación propia. La carga subjetiva que pueden mostrar los bailarines en la danza contemporánea rebasa en ocasiones la simbolización y aun la representación pues el ejecutante tiene la oportunidad de dominar el espacio, de buscar y lograr los nexos orgánicos que permitan que el espectador perciba, sienta la liga orgánica con el bailarín y la trascienda. Coreógrafo y bailarines, de esta manera, promueven una especie de diálogo de organismos, de instintos, de naturalezas, de pensamientos, de culturas del cuerpo. La experiencia dancística deviene así experiencia insustituible y única. Por ello se aduce que la danza contemporánea ha trascendido la relación o el relato de anécdotas o sucedidos y ha penetrado en el mundo de las imágenes: cuerpos, luces, espacio y ritmos (música) producen imágenes que en el espectador perduran como sensaciones y como conocimiento. La sucesión de imágenes en el escenario nos permite a los espectadores de los umbrales del siglo XXI percatarnos de y asimilar todo un conjunto de formas que pertenece a nuestro universo cotidiano y que suscita en nuestra men-

²⁷ Alberto Dallal, "Originalidad, asimilación y capacidad de síntesis en las técnicas dancísticas. El caso del Ballet Nacional de México", en varios autores, *Encuentros y desencuentros en las artes*, pp. 33-50.

²⁸ Juan Jorge Noverre, *op. cit.*, p. 134.

²⁹ *Ibid.*, p. 109.

te una serie de pensamientos que corresponde a nuestra época y no a otra.³⁰ Ocurre, pues, una experiencia cultural única e irrepetible.

En el surgimiento de la danza urbana popular también podemos darnos cuenta de la enorme riqueza de formas y de manipulación de elementos y estructuras que ha acumulado el arte de la danza a través del tiempo. Los que denominamos ritmos populares —por hallarse vinculados ciertos movimientos de los cuerpos a específicos ritmos musicales— son trazos y movimientos surgidos espontáneamente de la vena popular en comunidades poseedoras de una cultura del cuerpo determinada, en la cual interviene la configuración ósea y fisiológica, las rutinas alimentarias, los ritmos y la música que anteceden y en boga, los deportes que se frecuentan, etcétera. Resulta de gran importancia la tradición dancística popular puesto que en los ritmos que anteceden a cada danza hay elementos objetivos y subjetivos que le son caros a la comunidad, estructuras materiales e inmateriales que ya son parte de su cultura, incluso de su “manera de ser”.³¹ Aunque los tiempos que corren han acelerado el proceso de globalización de los ritmos, existen y tienen gran importancia las búsquedas formales y estructurales dentro de las tradiciones propias, ya que en ellas hay elementos de expresividad suficientes para recrear rutinas y ejercicios, para establecer y desarrollar las experiencias dancísticas de cada grupo humano y de cada comunidad. En las piezas de danza urbana popular que van surgiendo paulatinamente cuentan considerablemente 1) la capacidad de abstracción que las formas dancísticas de ese lugar permiten y producen y 2) las proezas y los desafíos físicos surgidos en el momento. Ambos elementos o niveles de acción indican la energía y la inventiva de los jóvenes de la comunidad, principalmente, puesto que son estos núcleos los que van a servir de modelo para sectores y estratos más amplios de la población.³² Aun así, podemos percatarnos de que los grupos y clases sociales tienden todavía a crear sus propias danzas puesto que la cultura del cuerpo resulta diferente para diversas comunidades en el mundo. En algunos sectores de la población mundial pueden percibirse recato o respeto por las formas de acción dancística tradicionales, mientras que en otras existe mayor flexibilidad para la invención de formas nuevas, o bien para la asimilación de movimien-

tos provenientes de otros ámbitos sociales y de otras naciones o regiones geográficas.

Las variadas técnicas dancísticas desarrolladas simultáneamente por los géneros clásico, moderno y contemporáneo han permitido también las búsquedas simultáneas y al fin los logros de sus coreógrafos. Se ha ampliado notablemente la que podríamos llamar *gramática* de cada lenguaje dancístico. Incluso podríamos afirmar que la inventiva de cada coreógrafo se ha visto desafiada, desarrollada y reconocida de acuerdo con sus aptitudes para evitar las repeticiones gramaticales, las formas, los estilos. La expresividad coreográfica tiende a medirse ahora según la originalidad de los trazos y movimientos que cada coreógrafo pueda inducir en los bailarines, según las aptitudes de asimilación e interpretación adquiridas por ellos. Algunos casos de la danza contemporánea indican cómo, en qué grado se intenta y se logra incorporar el cúmulo de movimientos comunes, cotidianos, o bien actitudes y evoluciones ya programadas, como movimientos deportivos o militares. En ciertas obras de factura contemporánea se ha buscado la reproducción de movimientos antiguos o de actitudes sociales primitivas o primigenias. Por otra parte, la sobreinformación acerca de los códigos, de las técnicas ha inclinado a los espectadores a ser más exigentes en lo que a originalidad coreográfica se refiere. Si en una coreografía hay *evidencias* de movimientos codificados (técnica clásica, técnica Graham, técnica Limón, etcétera) entonces los ejecutantes deben ser sus impecables dominadores y casi alcanzar el virtuosismo; de otra manera, el público considerará que los trazos y movimientos llegan a ser repetitivos, poco originales y las interpretaciones deficientes. Esta situación, tanto de la danza popular urbana como de la danza contemporánea, representa un gran desafío para los nuevos coreógrafos, toda vez que los públicos desean ver reflejados en los ritmos, las coreografías y las ejecuciones, los temas, los problemas y las imágenes que llenan sus cabezas, sus conciencias, sus situaciones, sus circunstancias estéticas, históricas y sociales.

En sentido estricto, ningún género dancístico, ninguna modalidad ni estilo del arte de la danza carece de técnica. En las actividades dancísticas la técnica es el conjunto de procedimientos que ha resultado eficiente y ha sido probado por la experiencia para capacitar a un grupo de bailarines en un lenguaje dancístico específico. Son los ejercicios y rutinas con los que se capacita al bailarín. Se trata de un corpus o sistema de secuencias físicas que van fundamentando la estructura del cuerpo hasta hacerlo flexible y adaptable para efectuar los movimientos que cada len-

³⁰ Alberto Dallal, “Literalidad, simbolismo y abstracción en la danza”, en *El aura del cuerpo*, pp. 13-16.

³¹ Alberto Dallal, “Inventiva y recreación en la danza mexicana”, en *El aura del cuerpo*, pp. 111-113.

³² Alberto Dallal, “A bailar se ha dicho”, en *El aura del cuerpo*, pp. 115-117.

guaje dancístico requiere. Podría afirmarse que se trata de la institucionalización de las capacidades de los bailarines de una comunidad para llenar los requerimientos coreográficos y de montaje que exige la tradición (cuando se trata de géneros autóctonos y populares) o la estructura del espectáculo (cuando se trata de los géneros clásico, moderno, contemporáneo o internacional). No obstante la creencia generalizada, no hay género ni modalidad dancística carente de técnica. Aun las formas y ritmos más populares y comunes de la danza establecen códigos de capacitación y rutinas de transmisión y aprendizaje para su más plena y adecuada ejecución. Aunque en ocasiones se trate de un conjunto de códigos no registrados, en las distintas comunidades de la danza se van paulatinamente aceptando y adaptando ejercicios que, tras determinado número de sesiones de aplicación, establecen los más indispensables preparativos del trazo coreográfico y su ejecución, es decir, de los movimientos del cuerpo que le van a dar vida a una pieza u obra de danza determinada. En aquellas modalidades que requieren de movimientos y trazos improvisados, las técnicas de capacitación se hallan implícitas al acto de esa supuesta improvisación: mediante un conjunto de movimientos se conforma una estructura básica, la cual generalmente se ofrece al inicio de la obra de danza; a ella van agregándose movimientos y secuencias, trazos espontáneos que, si bien se van improvisando durante el evento dancístico, existen y sobreviven gracias al sustento que les ofrece la estructura original.

La profesionalidad dancística consiste en la práctica institucionalizada de un género específico. Como ocurre en el caso de las técnicas de capacitación, todo ritmo, modalidad o género dancístico que se ejecuta ante un grupo de espectadores, bajo ciertas reglas exigidas por las artes del espectáculo (separación de espacios para oficiantes y espectadores, visibilidad garantizada, ofrecimiento de estructuras temporal-espaciales, ofrecimiento de formas nuevas y originales, dominio de impulso y/o sentido, etcétera), constituye un acto de danza profesional. A lo largo de la historia, tanto la codificación de las técnicas como sus procesos de institucionalización y profesionalización se han reproducido y repetido para cada uno de los variados géneros dancísticos. De ahí la verdad implícita en una frase como "la danza es un arte para bailarines" o la certeza de aplicar el calificativo de "bailarín profesional" para cualquier danzante que haya destacado por su talento, sus aptitudes, sus capacidades y su dominio de ejecución en un universo social determinado. ♦

Bibliografía

- Bonilla, Luis, *La danza en el mito y en la historia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964, 336 pp.
- Dallal, Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, Secretaría de Educación Pública/Gobierno del Estado de Querétaro/Plaza y Valdés, 1988, 158 pp.
- , *El aura del cuerpo*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 160 pp.
- , "Incrustaciones. Tiempo y persistencia mítica en la danza oaxaqueña de *La pluma*", en varios autores, *Tiempo y arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 221-241.
- , *La danza contra la muerte*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 3ª ed. corregida y aumentada, 1993, 368 pp.
- , *La danza en México. Segunda parte: épocas prehispánica y colonial*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 300 pp.
- , *La danza en México. Tercera parte: la danza escénica popular, 1877-1930*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 222 pp.
- , "Originalidad, asimilación y capacidad de síntesis en las técnicas dancísticas. El caso del Ballet Nacional de México", en varios autores, *Encuentros y desencuentros en las artes*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 33-50.
- , "Vacío, espacio, estructura y forma en una obra de Jerome Robbins y otra de Jaime Blanc", en varios autores: *Arte y espacio*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 391-399.
- Kirstein, Lincoln, *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*, Dance Horizons, 4ª reimp., 1977, 400 pp.
- Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key. A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, 3ª ed., 1979, 315 pp.
- , *Problems of Art*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1957, 185 pp.
- Noverre, Juan Jorge, *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1981, 220 pp.
- Platón, *Las leyes o de la legislación*, en *Obras completas*, Aguilar, 3ª reimp. de la 2ª ed., Madrid, 1977, 1 715 pp.
- Sachs, Curt, *World History of the Dance*, The Norton Library, Nueva York, 1963. 470 pp.