

HOYOS-GONZÁLES, Pablo. "Persiguiendo la *bailarina* vestido de bailarín. Apuntes de un aprendiz de danza contemporánea". *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 15, n. 43, p. 175-187, abril de 2016. ISSN: 1676-8965.

DOSSIÊ

<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

Persiguiendo la *bailarina* vestido de bailarín
Apuntes de un aprendiz de danza contemporánea

Perseguido a *bailarina* vestido de bailarino. Apontamentos a partir do corpo de um aprendiz de dança

Chasing the *ballerina* dancer dress. Notes of an apprentice contemporary dance

Pablo Hoyos-González

Resumo: A partir da experiência de aprendizagem da dança contemporânea, em um espaço não profissional, a transmissão de um saber in-corporado, baseado no treinamento e nas técnicas do corpo, formará parte das pautas de um aprendiz. Este artigo analisa as relações de poder em duas esferas de ação: o disciplinamento e a *performance*. Tais relações se refletem, particularmente, na maneira pela qual a prática da dança não profissional habilita a pessoa mediante a experimentação e, por sua vez, reproduz, através da "situacionalidade" que, neste caso, é uma repetição de pautas, exercícios e movimentos, que pode converter o dançarino ocasional em um corpo mimetizado ao hábito da outra. O objetivo deste trabalho consiste em re-produzir um percurso prático e técnico para mostrar como a *mimesis* nos constitui. **Palavras-chave:** Prática de dança, hábitos cotidianos, aprendizagem de técnicas corporais, *performance*.

A Miriam González

Siguiendo la bailarina vestido de bailarín

[L]o que nos separa de la meta, la distancia entre nosotros y ella, debe ser el objeto no de un saber de desciframiento, sino de una conciencia, una vigilancia, una atención. [Michel Foucault. Hermenéutica del sujeto, 2006].

Empecé a bailar en 2013 años después de haberlo deseado; antes por una u otra cosa lo había ido posponiendo, ya sea por escasez económica, sobresaturación de actividades, o decrecimiento del interés. Cuando ella, Miriam González, me invitó a tomar clases de danza en su

compañía amateur, *Perpetuum Mobile*, no desaproveché la oportunidad. Estábamos enamorados, ella me iba a compartir su oficio, y yo, no sé si a cambio, le escribí un libro de poesía, *Desaguadero*¹, y muchas cartas. Comencé a formar parte de los entrenamientos de la compañía en un lugar de la avenida más larga de la Ciudad de México, en Insurgentes número 363; también me uní a su producción coreográfica.

¹Publicado en 2013 por la editorial cartonera, de la Ciudad de México, Laboratorio de Ediciones Alinígenas (Lea), en una edición a cargo de Yakin Melchy Ramos. Véase más información en <https://2013editorial.wordpress.com/>

fica, específicamente en el montaje *Suposición #7* (disponible en la Red²). Cfr.) En el lapso de un año de aprendizaje de la danza fui cosechando apuntes, impresiones, experiencias, y escribí una etnografía poética del proceso de aprendizaje, una "práctica analítica creativa" (RICHARDSON, 2000), que podrán leer en el último apartado del capítulo³.

El primer día que me puse las mallas me miré al espejo, extrañado, era yo el que estaba vestido de bailarín con la ropa deportiva que había podido reciclar para la ocasión, ¿realmente ese era yo? Examinándome, reía con excitación infantil, con ligero nerviosismo, "voy a bailar", me decía haciendo movimientos frente al espejo como quien se prepara para jugar a un juego al que nunca había jugado o se acaba de disfrazar radicalmente para salir a perderse en el carnaval. El que estaba frente al espejo era yo, y a la vez no era yo. Las mallas me eran una prenda nada frecuente, vestía unas mallas verde militar que le había heredado a Belén, mi compañera de departamento, una camiseta sin mangas verde fosforito que usaba para correr y las medias del día a día con un roto en el dedo gordo del pie derecho. Parecía que estaba malamente disfrazado de mandrágora. Las compañeras, Grace, Isa, Diana, Viridiana, Gabriela y el compañero Sam, se desenvolvían en ropa de danza, ropa al uso para bailar, ropa de la que me fui haciendo cuando persistí en el aprendizaje. Al empezar la primera clase me di cuenta que esto de danzar no iba a ser instantáneo, que por muchos libros que leyera, videos que viera o lo preparado que me sintiera, la danza sólo se puede aprender con disciplina y no sabía bien cómo tratando de meterme en el danzar,

²Véase el montaje *Suposición #7* en www.youtube.com/watch?v=81wFNYgfsqc.

³El texto fue publicado como plaqueta dentro del proyecto Taller Editorial Salario Mínimo, en la XIV *Feria Internacional del Libro del Zócalo* de la Ciudad de México en el año 2014.

eso que hacen los que aspiran a llegar a ser la *bailarina* en el espectro de la danza profesional, en definitiva, se proponía como un proceso de aprendizaje largo, diría que indefinido y complejo. Mi cuerpo cotidiano, el que camina por la calle, baila en fiestas, corre, se sienta a escribir, no era propiamente el cuerpo que requería la danza. La danza pedía otro cuerpo para mi cuerpo, con otro centro de equilibrio (el estómago), un cuerpo más flexible, con una musculatura específica. La danza (desde el ballet y la danza contemporánea) solicitaba otro cuerpo que, en ese momento no estaba en mi cuerpo, un cuerpo que en palabras de Miriam, necesitaba tener más conciencia integral de sí, un cuerpo conectado con todo el cuerpo, un cuerpo atento a todo el cuerpo. ¿Cómo hacerse un cuerpo como el cuerpo que la danza reclama para moverse en la danza?



Figura 1 - Entrega de constancias del primer taller de danza contemporánea de la compañía Perpeetum Mobile, impartido por el maestro Diego Campos, en diciembre de 2013. Fotografía: Archivo personal de Pablo Hoyos

Antes de seguir, daré a entender a qué me refiero con perseguir la *bailarina*. El perseguir viene del perseguir un nuevo jazz para el jazz como Charlie Parker en el cuento de Julio Cortázar (2009). En mi caso perseguir la danza era un ir tras ella para conocerla, para intentar estar en ella, queriendo colmar la posibilidad de ser en ella. La perseguida, la *bailarina*, viene de una cita que Paul Valéry (2012) hace de

Mallarmé, “la *bailarina* no es una mujer que baila; ni es una mujer, ni baila”, la *bailarina*, es el bailando, es el devenir la danza no danzando sino donándose a la danza. Como nos cuenta Valéry, la *bailarina* emerge con los movimientos voluntarios activos, que frente a los voluntarios efectivos se orientan a participar y construir la consecución de un fin, los movimientos activos se harían sin un móvil relacional, son consecuencia de nuestra actividad energética y se despliegan en el tiempo pudiendo formar figuras en el movimiento donde se pudieran plantear alternativas al concepto de (Judith Butler) de "citacionalidad". Tal y como haré en el presente texto, esta definición liberadora de la danza es sumamente compleja, ya que no danzamos en un cronotopo vaciado de instituciones sociales.

El aprendizaje de la danza, que si-go procurando, se gesta a través de la canalización de la actividad corporal, prescindiendo de -o jugando con- la efectividad cotidiana de los movimientos que instituirían la escenografía diaria de ir a trabajar: trabajar, pagar la renta, la luz, el agua, el gas, leer, salir con los amigos a una fiesta... Efectividad que como en la poesía se diluye en una multiplicidad de efectividades y errancias que van del canon a la experimentación, sin tener éste porque ser un camino lógico ni absolutamente necesario. Desde principios del siglo XX, en la danza clásica se construye, por diversos motivos históricos en los que no repararé, una escisión entre el canon del ballet dando lugar a lo que hoy se conoce como danza contemporánea. El ballet implora por una efectividad concreta en los movimientos dirigida a conquistar un ideal estético: mantener en todo momento la postura, subir la pierna a la oreja, hacer *fouettés*, *cabriolés*... con sus diferencias entre la técnica rusa, cubana, francesa o italiana. En la danza contemporánea encontramos otra forma de abordar la práctica y las aspiraciones estéticas, más

abierta y por ende menos doctrinal, aunque los procesos coreográficos en las compañías pueden seguir sujetos a un modelo relacional jerárquico donde los bailarines han de bailar lo que diga y cómo lo quiera el coreógrafo/a o director/a artístico, por esto no parece muy forzado recurrir a la famosa definición de Foucault en su curso *Seguridad, territorio, población* (2008), sobre la convivencia de diferentes dispositivos históricos entrecruzándose en un momento dado (histórico), para nuestro caso.

Hay algo que es el arte y que parece seguir estando a la mano de unos pocos privilegiados, los demás tendríamos que seguirles a lo lejos. Los bailarines/as, como los actores/actrices, viven en esta tensión continuamente, si quieren danzar o actuar ha de ser dentro de unos parámetros estéticos, dentro de unas exigencias que les condicionan. En mi propio movimiento de perseguir a la *bailarina*, este aspecto también estuvo presente. Primero ir tras una postura que no encontraba en mi cuerpo, una cualidad de movimiento que estaba ausente, a través del marco de disciplinas sobre el cual se basa la formación del ballet clásico, o también la de la danza contemporánea. La paradoja reside que en ese ir hacia la doctrina encontré un nuevo espacio "de libertad" ¿de libertad?, una corporalidad hecha de esfuerzos, de ahormamiento, que luego me iría llevando a una novedosa posibilidad de moverme, de hacer uso de mi cuerpo de otro modo, quizá como me lo ha permitido la poesía con el decir de las palabras. No sé si a este proceso se le pueda denominar un camino hacia la autonomía, no me parece prudente, y es por eso que empiezo a escribir este texto que será el primero de otros venideros en los que seguiré ahondando analíticamente alrededor de esta temática. Y que por el momento, me permitiré decir que me ha servido para ir danzando hacia otra esfera de realidad social, hacia un sentirme duración y extensión en el espa-

cio-tiempo mediante las figuras que se van formulando en los movimientos. Hacia una cosa que puede no ser la efectividad de lo "bello", sino hacia lo que, de alguna manera, en la *bailarina* se pudiera producir un fractal de voz colectiva y propia.

Retomo el imaginario social de Castoriadis (1999), que se construye a partir de ideas, prácticas, hábitos, instituciones y que vienen a acordar y a estructurar lo que sería la danza, cómo se haría danza, los diferentes tipos de danzas (clásica, contemporánea, folclórica, salón...), las corporalidades, posturas, secuencias de movimiento que requerirían esas danzas, lo que nos permite saber si tal bailarina baila o no baila ballet, si lo baila técnicamente bien o mal, si su cuerpo es acorde a la corporalidad demandada... como los púgiles que quieren pelear en un peso determinado tienen que subir o bajar unos gramos, un bailarín profesional de ballet no podría tener "sobrepeso". Me refiero a que mi sobrepeso se arraiga en los cánones corporales inscritos en la definición y el repertorio de prácticas de la danza que vayamos a danzar. Cómo una persona puede ser flaco para practicar lucha, gordo para bailar ballet y estar bien para bailar danza contemporánea. El asunto del peso y de la dieta es algo fundamental en la danza, una compañera del grupo, en un momento en el que estaba pujando por crecer dancísticamente, por profesionalizarse, tenía una dieta tan estricta en relación a las ingestas y sus horarios, que su vida social y su percepción de las personas se transformó bastante, pasando una época sin tener mucho contacto con sus amigos y, reflexionando sobre lo difícil que sería tener una pareja que perteneciera a un mundo que no fuera el de sus nuevos hábitos de vida. En consonancia, durante la formación de las bailarinas mexicanas en la Escuela Nacional de Danza, se les llama la atención constantemente, incisivamente, sobre su peso. Miriam recuerda

perfectamente todas y cada una de las veces que sus maestras rusas de ballet durante los entrenamientos a algunas compañeras las llamaban "karoba" (vaca), despectivamente las tildaban de demasiado morenas para el ballet y les mordían los glúteos y golpeaban con una vara para que no fueran a perder la postura; posiblemente las maestras en su fuero interno sentían que las trataban así por su bien, por su preparación profesional. El caso del peso es más bondadoso que el de la morfología corporal, las bailarinas de ballet no pueden tener pecho, si tienes pecho has de venderlo para esconderlo, has de quitártelo, porque a la estética del ballet le molestan las curvas, es una estética prístina, de cuerpos caucásicos, finos y asexuados, más adelante me encargaré un poco más del canon morfológico y racial que se les exige a las/os bailarines/as de ballet.

La técnica clásica para la danza marca la pauta sobre el imaginario instituido, sobre la dureza, la rugosidad, de la definición; las/los bailarines han de soportar entrenamientos físicos y psicológicamente duros para poder convocar, a través de su rol de intérpretes, la belleza, que sería inherente a tal pieza⁴, desde la historia de violencias a través de la cual constituiríamos la belleza de tal pieza. Nosotros podremos hacer lo que quedamos de la danza, decir que esto que hago sobre la computadora es danza como John Cage hiciera sonar el piano en 4'33'', o como el señor de la flauta de madera, quien cada tarde después de haber compuesto y tocado cada día con una flauta diferente, la incineraba (BECKER, 1995). La gente baila, en los antros, en su casa, en gimnasios; pero no son tildadas de

⁴Howard Becker abre un interrogante que yo llevo hacia la validez de ciertos patrones estéticos como el del Ballet. "¿Quién puede, de hecho, obligar a otros a aceptar sus reglas y cuáles serían las razones de su éxito? Esta es, por supuesto, una cuestión de poder político y económico." (2010, p. 36).

danza, sino que toman la danza como forma de hacer ejercicio físico y/o entretenimiento, sin atender tampoco a su "primigenio" carácter ritual. La definición profesional nos pondrá primero, binariamente de un lado o de otro, y después secuencialmente en la escalera de una pirámide que va desde la/el aprendiz hasta la/el experta/o.

Hace algún tiempo, con eso de que recordaban que yo bailaba, me pidieron que fuera jurado del concurso inter-reclusorios de coreografías en la Ciudad de México (antes también llamado Distrito Federal). Y acepté. Sentado frente al escenario del Centro Federal de Readaptación Social (CEFERESO), de Santa Martha Acatitla, tras ver convivir diferentes tipos de bailes, de danzas, en las sucesivas presentaciones de los grupos de ocho de los diez centros de reclusión en dicha ciudad, me di cuenta del carácter ritual de cada una de ellas (TURNER, 1980). La salsa, el merengue, la bachata o el jazz - estilo Beyoncé - como un ritual de cortejo donde se pone en juego la construcción de masculinidades y feminidades. Mientras anotaba los vislumbres, imaginaba el ballet como una danza ritual aristocrática cuyo ideal consistiría en conquistar el control sobre las pulsiones, reflejado en la asimilación de lo "bello" como el ejercicio por alcanzar la perfección, la pureza y la verdad. En la segunda criba y última del concurso, uno de los grupos que venía pujando fuerte se presentó en la final con la danza prehispánica de los concheros, la cual en su adaptación contemporánea trata de recibir y despedir al sol, y se trata de una danza hoy en día popularizada y danzada a diario por múltiples grupos de "danzantes" en las colonias de la ciudad. Mis compañeros del jurado consideraron que esa danza no tenía cabida dentro del show, y que tenían que haber seguido haciendo *brake dance* si querían mantener la intensidad que un show requeriría, así que no ganaron. No

cabía en el asombro cuando escuché los motivos de su veredicto, me sorprendió porque se estarían tomando tan en serio el rol convencional de jurado, no sin el ejemplo fecundo de los reiterados shows televisivos de este calado. Legitimamos unas coreografías frente a otras en relación a lo que el jurado consideró que era lo que se tenía que bailar y lo que no cuando a ninguno de nosotros se nos había dado ninguna instrucción precisa más que una planilla en la que teníamos que valorar aspectos generales de la presentación que bien podían haber aplicado para ballet, danza de los concheros o *high energy* (CANCLINI, 2013). Al parecer, la implicación performativa de cada forma de danzar presentada en las maneras de vivir concretas y atravesadas por construcciones de raza, clase y género, pasó totalmente desapercibida. Me sigue dando la impresión de que se miraba la danza desde fuera de la vida, como si la estética no fuera ética, como si la producción estética, las obras no estuvieran conectadas con las "mentalidades" de nuestra época (MEYERSON, 1995). Un performance de hombres contoneando sus caderas ofreciendo con seguridad la bondad de su falo, mujeres contoneando sus glúteos y moviendo los pechos con el dedo metido en la boca. Y por otra parte, chicos haciendo *brake dance* desafiando las leyes de la gravedad en colectividad y, a su vez, compitiendo, haciendo de su cuerpo sujeto de movimientos casi imposibles, dando otro "mensaje" al público que les admiraba (SCHECHNER, 2003).

En el siguiente apartado, estas reflexiones sobre cómo la danza sería una regulación habilitante con la que puedo experimentar, tanto el marco educacional disciplinario con el cual vamos forjando, ahormando, los hábitos cotidianos como el cuerpo, en el despliegue de técnicas corporales que la maestra, la coreógrafa, un método dancístico y el estilo, requieran. Por esto, de manera tentativa, anali-

zaré las relaciones de poder en dos esferas complementarias: el marco de disciplinamiento y el de las performatividades.

El oficio de bailarín, "habituarse" al cuerpo

En mi proceso de aprendizaje de la técnica del ballet y las secuencias de danza contemporánea, me fui dando cuenta que parte fundamental de este aprendizaje tenía que ver con el reconocimiento de la convención del cotidiano de la danza contemporánea, es decir, de la familiarización con las convenciones desde la dinámica del entrenamiento, el funcionamiento de la compañía y hasta las propias de la creación coreográfica de la danza (BECKER, 2008). En este sentido, para que la incorporación del cuerpo de la danza se vaya dando, primero tuve que integrarme en la estructura del entrenamiento; en un tiempo de hora y media, se empieza por el calentamiento (10 minutos), después barra al piso (entre 30 y 45 minutos, depende del conocimiento que tengan los alumnos sobre los ejercicios y su técnica), trabajo a través de secuencias (entre 30 y 45 minutos) y estiramientos (10 minutos). La estructura varía en relación al nivel que tengan los aprendices, y a las temáticas específicas de cada clase. Entrado en la estructura puedes ir calibrando el tiempo, ¿qué quiero decir con esto? al comienzo las clases se me hacían eternas, sobre todo en barra al piso, no veía la hora en que se terminara la repetición de la secuencia de ocho ejercicios. A cada rato tenía que parar porque se me subían los gemelos y los músculos del pie; me perdía, trataba de retomar la secuencia fijándome en los compañeros, la mirada clavada siempre en alguna de ellas o en la maestra, distribución de la atención sobre mi cuerpo que fue pasando de ser nula a ir concentrándose cada mes más.

Para formar parte de la dinámica es necesario tener continuidad en el entrenamiento, tener paciencia y tolerancia a la frustración, porque en los inicios por

mucho que quieras no danzas, sigues vagas estelas, los rastros del movimiento de las/os compañeras/os entre su reflexión en el espejo y su movimiento pasando o pasado. La mimesis se produce en el ajuste entre lo que imaginas, mental y corporalmente y en lo que te apoyas que los demás hacen. Al intentar reproducir los ejercicios, los movimientos, las secuencias, el cuerpo cotidiano no obedece, mi cuerpo al que quiero llevar hacia el movimiento no va, mi cuerpo el que creía mío, bajo control, hace lo que quiere y termino por desagruparme de la postura del ballet bajando la barbilla, sacando las nalgas, metiendo el pecho, apuntando mal los pies, soltando los abdominales... una u otra o todas a la vez. Continuidad en la que se va constituyendo el proceso de aprendizaje de la técnica dancística a través de prácticas de habituación del cuerpo, de incorporación, que se consolidan con "actos de acoplamiento", según la conocida formulación del concepto de técnica corporal de Marcel Mauss (1971), los cuales aprendemos mediante de la guía de una referencia educativa, un maestro/a, y la imitación de la colectividad que produce y practica la danza, que como en el aprendizaje del boxeo (WACQUANT, 2004/1989), o del piano jazzístico (SUDNOW, 1978), es una práctica que se va incorporando al cuerpo, a través de estos referentes del contexto de la praxis reiterada y englobada en una convención específica.

Fui reconociendo que estaba sumamente acostumbrado a moverme con la cabeza, que priorizaba los movimientos pensados con la mente sobre los "pensados" con el cuerpo (CHRISTLIEB, 1999). Danzar aglutina una serie más compleja no sólo de técnicas de respiración, postura, preparación y especialización física, hábitos alimenticios, higiénicos sino de vínculo con la afectividad. Desde el inicio van aflorando en el cuerpo, las ampollas en los pies, los calambres en los tendones, los músculos adoloridos, músculos que ni

siquiera sabía que tenía, la dureza en el vientre, y recuerdos remotos, sentimientos, sensaciones. Danzar también se trata de salir a la duela a buscar el ritmo, de sentirlo, de formar parte de él, (LEFEVBRE, 2004)⁵ mediante el cuerpo sincronizar el espacio con el tempo de la coreografía, de buscar cómo habitar la *bailarina*. Me di cuenta de que si quería progresar en el aprendizaje tenía que modificar mis hábitos bohemios, cuidar la alimentación, beber menos alcohol, dejar de fumar lo poco que fumaba, aspectos estos que fundamentaban mi forma de vida antes de llegar a la danza ¿Qué fue lo que me hizo ir cediendo terreno a estos otros hábitos? Sentía que la danza me prometía algo, que clase tras clase -cuatro días a la semana- se estaba movilizandando la posibilidad de conocer mi cuerpo, de mediante mi cuerpo decir, dejando de lado las palabras, en un tiempo en el que estas me tenían hastiado, harto de pensar y vivir a través de las gramáticas de mi lengua. Intuía, sentía, pensaba que en la danza podía encontrar un nuevo camino para construir otro estar en la vida, sin palabras, moviendo el cuerpo, escuchándolo, estando con él en el silencio de la música y las repeticiones infinitas de los ejercicios de barra al piso. Yo y mi cuerpo yendo hacia otra manera de estar, otra manera de leer la vida. Yo, mi cuerpo, la música, el espacio, el tiempo, el suelo, el aire, sintiendo el espesor del espacio tiempo entre mis piernas, mis dedos, mi torso y mis brazos.

En una clase de danza está muy claro quien dirige, juzga y corrige, el ritmo de la clase, la postura, la ejecución de los ejercicios... quien dirige la atención sobre la capacidad de mimesis de los alumnos. En palabras de Marcel Mauss (1971) "es precisamente esa idea de pres-

tigio de la persona la que hace el acto ordenado, autorizado y probado en relación con la persona imitadora". (p. 340) La maestra/o gestiona tanto el ritmo colectivo, el *tempo* que se divide en tiempos de actividad y tiempos de descanso, como el proceso de disciplinamiento, marca los "estadios", como por ejemplo, si está o no preparado para subirse a las puntas, para hacer ciertos pasajes coreográficos, para realizar ciertas piruetas... ella es quien nos guía en nuestro ir hacia un movimiento, un gesto, que no es "natural" de nuestra cotidianidad.

La maestra/o te agarra el cuerpo, te moldea el cuerpo cuando te alejas del modelo, te mete el culo, te baja los hombros, te mete el estómago, te saca el pecho, te sube la barbilla; el horizonte es vigilar, controlar, guiar, el cuerpo, éste siempre es abstracto, porque aunque haya días que es más sencillo entrar en danza, hay semanas por las que pasas sin pena ni gloria, y días que las cosas salen sin pensarlas. En mi caso, trataba de racionalizar la mecánica de los movimientos, y en muchos casos, cuanto más me concentraba en la secuencia, fragmentándola, menos me salía. En otras ocasiones me iba mejor cerrando los ojos y haciendo el movimiento sin mayor preocupación, la carencia en este caso solía estar en que perdía la postura aunque lograra realizar el movimiento. Cuestión que abre otra veta de problematización en relación a cómo "pensaría" y se "expresaría" un cuerpo, que no nos concierne.

Producir el cuerpo de la danza

El cuerpo es un instrumento, "el cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural", (Mauss, 1971/1950:342) y cómo instrumento hay que domarlo, dirigirlo, especializarlo, someterlo a una disciplina para poder hacer con él la actividad que se quiera. Como sostiene Wacquant en *Entre las cuerdas* (2004/1989), aprender a boxear implicaría

⁵Para Lefebvre (2004), el ritmo es algo inseparable para entender el tiempo, en particular la repetición. La repetición del "le quotidien", el "everyday", lo mundano, lo repetitivo, lo que pasa todos los días.

modificar tres aspectos: "(1) el esquema corporal, (2) la relación con el propio cuerpo y (3) el uso que hacemos de él habitualmente para interiorizar una serie de disposiciones mentales y físicas". (WACQUANT, 2004, p. 95) La empresa es modificar el cuerpo, hacer del cuerpo un cuerpo de una actividad, incorporar al cuerpo a tal actividad, para lo que se hace de suma importancia llevar un control, una baremo de lo que le falta a mi cuerpo para ser, en nuestro caso, el cuerpo de un bailarín, y cómo aplicarle las correcciones necesarias para que sea un cuerpo apto, un cuerpo dócil a la actividad. Siguiendo a Foucault:

La disciplina normaliza, descompone a los individuos en elementos que son suficientes para percibirlos y modificarlos. La disciplina clasifica los elementos así identificados en función de objetivos determinados: qué es lo mejor, lo óptimo, para conseguir tal objetivo. La disciplina establece las secuencias o las coordinaciones óptimas: cómo enlazar los gestos unos con otros, fija los procedimientos de adiestramiento progresivo y control permanente y, a partir de ahí define quienes serán ineptos e incapaces y los demás. (FOUCAULT, 2008, p. 65)

La pregunta cuando uno está aprendiendo a ser bailarín de danza contemporánea a partir de entrenamiento en ballet, es ¿cómo hago de mi cuerpo, un cuerpo de la danza? Justamente en *Hermenéutica del sujeto* (2006), cuando Foucault se refiere a la disertación de Demetrio sobre los luchadores y los atletas, muestra un camino. Se trata de hacerse un cuerpo a través de una serie de movimientos, de gestos que es preciso conocer bien, que "sean lo suficientemente familiares para que uno lo tenga siempre a su disposición y pueda recurrir a ellos cuando llegue la ocasión". (2006, p. 228). La repetición incesante de los movimientos, de los gestos, los grabaría, registraría, har-

ía disponibles, formando, en el sentido que le da Mauss (1971), el repertorio de una técnica corporal del estilo y tipo de danza con la que en su puesta en acción se consiga eficazmente hacer lo que se pretende. En este sentido, no es necesario conocer todos los movimientos que puede un cuerpo, todos sus gestos, sino los que funcionen en la performance instituida en la que participamos. El grado de dificultad para el bailarín consiste tanto en dominar el cuerpo a través de la repetición, como en combinar la técnica con un nivel interpretativo en el que puedas ponerle la carga emocional al movimiento.



Figura 2 - La bailarina, Miriam González, y el maestro, Diego Campos, ejemplificando cómo se hacía la cargada que nos estaban enseñando. Fotografía: archivo personal de Pablo Hoyos.

La repetición continua de los movimientos concretos de la danza, como en el caso del entrenamiento en ballet podría ser ejemplificada con las técnicas de barra vertical o en el piso, en las cuales el cuerpo va obteniendo resultados. Es decir que poder bailar pareciera quedar comprendida en una suerte de operación de normalización, de una literal técnica disciplinante, que pasa por intentar que la gente, los gestos y los actos, se ajusten a ese modelo. El papel fundamental de la repetición que invoca la memoria de la virtualidad. Llevar la repetición a la exactitud, con la violencia que esto conlleva, tratar de ser el modelo, hacer el movi-

miento como lo trazara un portentoso bailarín frente al espejo⁶, como Baryshnikov, por ejemplo. Pensemos, ¿Qué quiere decir portentoso? ¿Cuáles son las cargas de este adjetivo al que todo/a bailarín/a debería aspirar? Un caso cercano es el de la Compañía Nacional de Danza de México, donde en mi opinión la cuestión racial no nos puede pasar desapercibida, ¿Qué le dice el espejo a un bailarín/a cuando sus rasgos parecen indígena o su constitución es más ancha que la del prototípico cuerpo alargado? ¿Qué les dice la institución, para el caso, la Compañía Nacional y el mercado de la danza cuando tocan a su puerta: dedíquense a otra cosa, o a la danza contemporánea o a montar coreografías en espectáculos para un público no especializado? ¿Por qué las/os niñas/os quieren ser bailarinas/es de ballet y no practicar otro tipo de danzas? ¿Cómo serían los flujos de deseo de esta estética dancística? ¿Acaso todavía se puede pensar que el ballet clásico corresponde a una alta cultura y las danzas regionales, populares o de las culturas originarias corresponde a prácticas dancísticas que cualquiera puede realizar?⁷ Por un lado, ha de decirse que la danza contemporánea es una ruptura con la convención, representada por la cultura que rodea a la danza clásica, con su técnica rigurosa y su sistemático adiestramiento, y, por el otro, y, aunque en el bailar en su sentido amplio cabe un variopinto número de danzantes, la convención en una y en otra finalmente no deja de constreñir la creatividad del artis-

ta/bailarina/bailarín como de modular, en buena medida, la actividad de críticos, académicos y el público.

En otro plano, la performatividad, en su doble cariz de actuación y citacionalidad, de la danza se acopla con ciertas normas culturales de género. O usando un marco de interpretación *à la Butler* con la performatividad y la repetición ritualizada en que se apoya, se estabiliza un cuerpo normalizado bajo la forma de un género que se mantiene en un circuito de sanciones, clasificaciones y premios discursivos. Así, cuando le comenté a diferentes personas ajenas a las prácticas artísticas que estaba aprendiendo a bailar, en algunos casos la respuesta automática fue de "¿Qué quiere decir que eres bailarín?," para luego preguntar más: "¿a bailar qué?!" Ante esto, me recuerdo en ocasiones matizando que aprendo danza contemporánea con cierto entrenamiento de ballet, lo cual es real, pero siento una cierta sazón despectiva en las preguntas, así como una necesidad de justificarme. Sazón despectiva en el orden de "eres muy mayor (29 años) para aprender ballet," "te vas a hacer un *Billy Elio* -no jodas- cómo que aprendes ballet, no te estarás volviendo *maricón*", "estás loco" o "es un buen escenario para ligar porque está lleno de mujeres". Comentarios en los que me daba la sensación de estar cerniéndose eso que Ervin Goffman (2006) llama "estigma". En parte, aprender danza me hacía para algunos/as ser "menos hombre", pero ¿qué hombre? El fuerte, insensible, proveedor, galán, etc., y además, me ponía del lado de los que rellenan su tiempo libre de hobbies, porque la danza no podía ser concebida como una profesión "seria", si en definitiva, se trata de bailar. Así que para algunos (viejos) amigos torné en un afeminado ocioso que ya no se enrumbaba tanto.

La normalización que aún se ejerce junto con marcos de disciplinamiento se hace efectiva en la conjunción de diferentes niveles, desde el plano relacional

⁶El espejo son mis demás compañeras/os, mi maestra/o, los demás bailarines profesionales. El espejo suele tener un ánimo polar: o qué majestuosa/o me veo o qué mal estoy.

⁷Para ser bailarín de una danza originaria o tradicional también se necesita un grado de especialización. La carrera que ofrece la Escuela Nacional de Danza Folclórica, tradicional o regional, según se le distinga, es de 6 años. Por lo que esta comparación funge como tal en un determinado contexto en el cual se construye relacionamente la superioridad de la danza clásica sobre las otras danzas.

entre pares tanto con la maestra/o y los compañeros a quienes pides ayuda, guía, corrección (¿cómo haces tú para hacer tal cosa? -recuerdo cómo con Sam -otro aprendiz de bailarín- intercambiábamos pareceres para conseguir hacer una pasada hacia atrás sobre el piso), hasta la dinámica rítmica donde los participantes están metidos en el ritmo de la clase, al "un, dos tres, y..." de la maestra, y todos empezamos a accionar los cuerpos para entrarlos en danza, para ponerlos a su servicio, y cuando nos perdemos nos agarramos del de los compañeros, sincronizando nuestros movimientos entre sí, así como uniéndonos en una sinergia con los movimientos de los otros.

El espacio dancístico, la performatividad de la danza

Veámos que aprender a danzar, como danza, porque si no no es danza, es danza-de-aficionados; y pasar por todo lo que hay que pasar -generalmente se le llama: sufrir- para ser bailarín, para decirse bailarín o bailarina, porque si no estudiaste en la Academia de la Danza Mexicana y te dices bailarina, te "crees" bailarina sin serlo. Los bailarines "profesionales", llámese profesional a haber aprendido técnicamente a hacer las cosas bien, preferiblemente habiendo estudiado la carrera en un organismo oficial, haber bailado en una compañía profesional, en teatros de renombre, pasado por escenarios de diferentes países, de la mano de coreógrafos/as y bailarinas/es destacadas/os, haber recibido un pago por ello, copado páginas de periódicos, ganado menciones y premios. De las estéticas clásicas, se ha pasado a crear a través de propuestas como las de Pina Bausch, y en la actualidad como las de la compañía de Wim Vandenkeybus (Véase en línea). Siguiendo a Howard Becker (1995), en su reflexión sobre la "inercia", nos invita a pensar a partir del ejemplo del jazz, cuáles serían las condiciones sociales que nos

hacen bailar como casi todo el mundo baila, bailar una danza que podríamos denominar estándar, dentro de unos parámetros concretos tanto en el abanico estético como en el comercial. Habría desde esta perspectiva, una economía de la estética de las artes, un repertorio limitado de la misma.

Donarse a la danza supone donarse a la "estructura grupal", así como Augé (2007), muestra alrededor de etnologías sobre el fenómeno de la posesión en África, donde los poseídos son incorporados ("montados") por personajes estables dentro del orden de un calendario. Para ser montado habrá que formar parte del grupo de poseídos y ser capaz de identificar las fuerzas posesoras que nos permitirán actuar, poner en acción, al personaje que me habita. La performatividad dancística se produce dentro de la dinámica de una actividad concreta, mediante la cual, donarse a la bailarina te da acceso a un repertorio de movimientos cuya praxis se contextualizaría en el *espacio dancístico o la bailarina*⁸. El *espacio dancístico* no implica *per se* que en él podamos subvertir las performatividades cotidianas (BUTLER, 1997), porque éstas no están fuera de la *bailarina*, como ésta no vive en el limbo ni en el edén apartada de la sociedad.

He querido mirar en mi experiencia de aprendizaje para reflexionar sobre el carácter ritual performativo de la danza y a la vez su potencial traslocador. Búsqueda que encuentro en los planteamientos de Séneca cuando describe el ritual por el cual los amos liberaban a sus esclavos habiéndoles girar sobre sí mismos, y equiparando la agencia de este giro a la filosofía. "La filosofía hace girar al sujeto sobre sí mismo, para liberarlo" (FOUCAULT, 2006, p. 212). Giro que produce un cambio cualitativo en el yo, en el caso de las personas que pasan de la

⁸Haciendo un paralelismo con la noción de "espacio literario", de Maurice Blanchot (1992).

condición de esclavos a seres libres, es obvio; en el caso de la danza, pensaremos cómo es que ésta pudiera generar, proponer, una “ruptura para el yo”, una “ruptura entorno del yo”, una “ruptura en beneficio del yo”. La contradicción es doble, ya que siguiendo el planteamiento ha de ser una fuerza externa la que me libere (el amo, la filosofía, la danza), y por otro lado, para liberarme he de pasar por el ritual que es capaz, que puede, liberar a todas las personas, ritual que nos llevaría a todos a un mismo estado, como ir de compras nos pudiera hacer felices, como si hubiera una única forma de liberarse. El esclavo podría girar una y mil veces queriendo liberarse, pero sin el gesto del amo este giro se convierte en el girar de la mula en el molino de agua, y por mucho que quisiera no podría hacerse libre, pues depende de la relación con el amo, así como nosotros dependeríamos de la relación con la danza.

La citacionalidad sobre la que se mueve e impulsa la realización performativa, marcaría los dos aspectos nodales de la noción de diferencia (BUTLER, 1997; 2002). La citacionalidad se encabalga al “cuerpo que importa”, regulado, diferenciado, delimitado, restringido, pero que en ese proceso de repetición que desplazaría y difiere la misma regulación, haciéndola significar algo que de antemano no podría saberse cómo se formalizaría. De tal modo que como agentes producidos por la norma son los mismos que desde la subordinación están en posibilidad de exceder el poder incorporado en sus cuerpos. Esa agencia surgida de una reversión del poder es la que se sigue en una repetición ritualizada (citacional) de resultados imprevisibles que posibilita re-localizar la performatividad desplazando su previsible realización hegemónica, desarmando el poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone, lo que sería inherente al acto performativo ya que éste está sujeto siempre a interpre-

tación, ubicándonos así en la posibilidad de concebir el performance; mi repetir el performativo hegemónico, en la posibilidad y la potencia de la transgresión que tiene efecto en el espacio de la danza y en esa otra danza que es la vida cotidiana.

Referencias

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera*, San Francisco: Aun Lute, 1987.
- AUGÉ, Marc. *El oficio de antropólogo. Sentido y libertad*, Barcelona: Gedisa, 2007.
- BECKER, Howard S. "The power of inertia", *Qualitative Sociology* v. 18, n. 3, p. 301-309 1995.
- BECKER, Howard S. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- BECKER, Howard S. *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2010
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*, Barcelona: Paidós, 1992.
- BRADY, Ivan (ed). *Anthropological poetics. Savage*, MD: Rowman & Littlefield, 1991.
- BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid: Cátedra, 1997.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires: Paidós, 2002/ 1993.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras de lo pensable*, Valencia: Fronesis, 1999.
- CHARMAZ, Kathy. Between positivism and postmodernism: Implications for methods. *Studies in symbolic interaction*, n. 17, p. 43-72, 1995.
- CHARMAZ, Kathy. Grounded theory in the 21st Century. In: N.K. Denzin y Y.S. Lincoln. *The Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage, p. 507-535, 2005.
- COMPAÑÍA Nacional de Danza de México. <http://www.companianacionaldedanza.bellasartes.gob.mx/> (último acceso: 23 de marzo de 2015).

- CORTÁZAR, Julio. *El perseguidor*, Barcelona: El Zorro Rojo, 2009.
- DAWSON, Lorne y PRUS, Robert. Postmodernism and linguistic reality versus symbolic interactionism and obdurate reality. *Studies in symbolic interaction*, n. 17, p. 67-99, 1995.
- DENZIN, Norman, K. *Interpretative Ethnography: ethnographic practices for the 21st century*, SAGE, 1997.
- FELÍÚ, Joel. Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía, *Athenea Digital* n. 12, p. 126-271, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto, Curso del Collège de France (1981-1982)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Seguridad, territorio, población. Curso del Collège de France (1977-1978)*, Madrid: Akal, 2008.
- CHRISTLIEB, Pablo Fernández. *La afectividad colectiva*, México: Taurus, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Random House Mondadori, 2013.
- GOFFMAN, Ervin. *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- HAMERA, Judith. *Dancing communities: performance, difference, and connection in the global city*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra, 1995.
- HOYOS-GONZÁLEZ, Pablo. *Devenir poesía, un estudio del discurso poético desde la noción de dispositivo*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012. In: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/107889/phg1del.pdf.txt?sequence=2> (último acceso: 15 de noviembre de 2015).
- LAHIRE, Bernard. *El espíritu sociológico*, Buenos Aires: Manantial, 2006.
- LEFEVBRE, Henri. *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, New York: Continuum, 2004.
- LOCKE, David. *La ciencia como escritura*, Madrid: Cátedra, 1992.
- MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*, Madrid: Tecnos, 1971.
- MEYERSON, Ignace. *Les fonctions psychologiques et les œuvres*, Paris: Albin Michel, 1995.
- PRATTIS, J, Ian. Dialectics and experience in fieldwork: The poetic dimension. In: J. I. Pratis, (Ed.) *Reflections: the anthropological muse*, American Anthropological Association, p. 266-283, 1995.
- RICHARDSON, Lauren. Nine poems: Marriage and the family, *Journal of contemporary ethnography*, n. 23, p. 3-14, 1994.
- RICHARDSON, Lauren. Writing: A Method of Inquiry, En Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research*, 2nd. ed., London: Sage, p. 923-48, 2000.
- ROSALDO, Renato. *Culture and truth*, Boston: Beacon, 1989.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*, New York: Routledge, 2003.
- SUDNOW, David. *Ways of the Hand: A Rewritten Account* Cambridge, MA: The MIT Press, 1978.
- TURNER, Victor, W. *La selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI, 1980.
- VALERY, Paul, *Degas danza dibujo*, Buenos Aires: Nortedur, 2012.
- VANDENKEYBUS, Wim. *Última vez* (página del proyecto del coreógrafo Wim Vandenkibus) <http://www.ultimavez.com>. (Último acceso 25 de noviembre de 2015).
- WACQUANT, Lóic, *Entre las cuerdas, Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- WOLFE, Margery. *A thrice-told tale: Feminism, Postmodernism, and ethnographic responsibility*. Stanford CA: Stanford University Press, 1992.

Abstract: From the learning experience of contemporary dance in a nonprofessional space where the transmission of an in-corporated know, based on training and body techniques, will be part of the guidelines of an apprentice, this article analyzes the power relations in two areas of action such as discipline and performativity. It is particularly reflects on how the practice of non-professional dance enables the person through experimentation and, in turn, plays through the "citationality" which in this case is a repetition of patterns, exercises and movements, that can turn the occasional dancing in a mimicked the habit of the other body. The aim of this paper is to play a practical and technical to show how *mimesis* makes us travel.
Keywords: dance practice, daily habits, learning physical techniques, performativity.

Resumen: A partir de la experiencia de aprendizaje de la danza contemporánea, en un espacio no profesional, en donde la transmisión de un saber in-corporado, basado en entrenamiento y las técnicas del cuerpo, formará parte de las pautas de un aprendiz, este artículo analiza las relaciones de poder en dos esferas de acción como es el disciplinamiento y las performatividades. Se reflexiona particularmente en la manera en que la práctica de la danza no profesional habilita a la persona mediante la experimentación y, a su vez, reproduce a través de la "citacionalidad" que en este caso es una repetición de pautas, ejercicios y movimientos, que pueden convertir al danzante ocasional en un cuerpo mimetizado al hábito de la otra. El objetivo de este trabajo consiste reproducir un recorrido práctico y técnico para mostrar cómo la *mimesis* nos constituye. **Palabras clave:** Práctica de la danza, hábitos cotidianos, aprendizaje de técnicas corporales, performatividades.