

COMPORTAMIENTO ESTETICO Y ESTETICA DE LA DANZA

Carlo Bonfiglioli

La perspectiva de más amplio espectro en relación con el desarrollo del "comportamiento estético" en nuestra especie nos la proporciona André Leroi-Gourhan en su obra maestra *El gesto y la palabra*.¹

Según este autor, la ontogénesis de tal comportamiento corre paralela al desarrollo del lenguaje y de la actividad simbólica de nuestro cerebro. A lo largo de centenares de millares de años se instauró en el hombre una paulatina intelectualización de las sensaciones y una consecuente "producción de valores". De tal manera, la "banalidad zoológica" de los sentidos y la función intrínseca de los hechos-objetos fueron así iluminadas por la imaginación humana y por la facultad de juzgar una determinada acción con el calificativo de bello o feo, bueno o malo. Esto es, en otras palabras, la introducción de la arbitrariedad cultural en el mundo de nuestras actuaciones.

De modo semejante a otras actividades humanas no-rutinarias, en la danza se interrelacionan una estética fisiológica y una figurativa. La primera se fundamenta en la percepción osteo-muscular del cuerpo y de su equilibrio quinético en el espacio; la segunda es la manifestación exterior de dicha percepción. En las actividades motoras rutinarias el nivel de percepción estético-corporal es tendencialmente nulo: simplemente no nos fijamos en ellas. En la medida en que una actividad motora se vuelve extraordinariamen-

te expresiva, nuestros niveles estético-perceptivos se despiertan. El cuerpo, percibido a través de los músculos en su equilibrio espacial, "hace un esfuerzo para sustraerse a las concatenaciones operacionales normales en la búsqueda de una creación que rompa con el ciclo cotidiano de las posiciones en el espacio".²

El desprendimiento rítmico-motoro de las concatenaciones operacionales normales que menciona Leroi-Gourhan es la marca más importante para distinguir una acción dancística de otra que no lo es. Los procesos dancísticos son, sin embargo, hechos simbólicos complejos, cuyo núcleo de movimientos rítmico-corporales se interrelacionan, de manera variable, con otras dimensiones semióticas. Los desplazamientos coreográficos se combinan tendencialmente con la música y el canto e, incluso, en algunos casos, con la declamación verbal y la gestualidad mímica. Asimismo, al cuerpo danzante se le viste y adorna de manera

¹ André Leroi-Gourhan, "II, La memoria e i ritmi", en *Il gesto e la parola*... p. 334; la traducción es mía



² André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Giulio Einaudi editore 79, Torino, 1977.

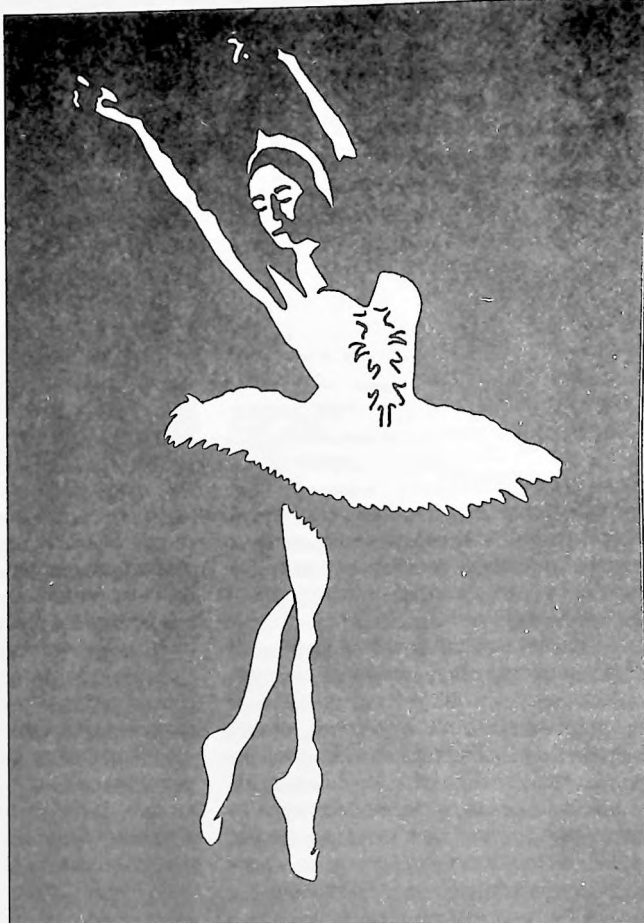
expresiva y el escenario supone una preparación claramente semantizada. Los propios movimientos corporales, al realizarse en un registro estético que los contrasta con los de las situaciones cotidianas, devienen en un registro signico. Así, todos los aspectos de las prácticas dancísticas están cargados de significación, si bien frecuentemente ésta opera de manera implícita, y se combinan para producir un mensaje global.

Un estudio de antropología estética de la danza se ocupará, entonces, de analizar las formas y los ritmos que la sustentan, los códigos que la complementan, la significación que de ellos se desprende, así como los principales criterios de valoración a partir de los cuales un determinado grupo sanciona que su propio estilo sea más bello y mejor que otro.

Por otra parte, la continuidad de los criterios de legitimación estilística, impuestos y reconocidos por determinada tradición dancística, están evidentemente relacionados con los cambios que atañen a un entorno cultural dado y a la peculiar función simbólica que esta u otra danza desempeña dentro de ese entorno. De hecho, paralelamente a la perpetuación del comportamiento estético en sus formas, ritmos y valores, opera la tendencia opuesta, la que nos lleva a analizar el hecho dancístico en sus aspectos creativo-innovativos.

Una dimensión importante de la estética de la danza se sustenta sobre el valor de los matices. No hay danza que se repita de la misma manera; ninguna que sea idéntica a la que realiza el vecino. Virtualmente, todas son portadoras de una pequeñísima innovación estética, un paso o un gesto determinado, una prenda del vestuario que, voluntaria o accidentalmente, aparece y desaparece del escenario dancístico. No obstante, por falta de respaldo colectivo, la mayoría de las innovaciones mueren poco después de haberse presentado. Algunas, en cambio, son paulatinamente absorbidas, remodeladas y preservadas por la comunidad que, al hacerlo, no deja de tener en cuenta lo que ocurre en las comunidades y culturas vecinas. Como dice Lévi-Strauss, la originalidad de cada estilo dancístico "...no excluye así los préstamos; se explica más bien por un deseo consciente o inconsciente de afirmarse diferente, de escoger entre todas las posibilidades algunas que el arte de los pueblos vecinos ha rechazado".³

Los estilos dancísticos, al igual que los mitos y las máscaras, no se desarrollan y diversifican cada uno por cuenta propia sino por medio de un "diálogo ininterrumpido y vehemente" entre las culturas. En esta



perspectiva, la libertad creativa se define, por un lado, como el deseo personal, consciente o inconsciente, de afirmarse "diferente" dentro de los límites impuestos por la cultura a la que uno pertenece. Por otro, estos mismos límites son fruto de una interacción cultural mayor.

Quisiéramos añadir ahora algunas precisiones sobre los conceptos de creación individual y colectiva, ya que es fácil incurrir en el error de extender la distinción que la ideología occidental hace al respecto, para todos los tiempos y todas las culturas. Muy por el contrario, ésta no parece tener gran importancia en las sociedades tradicionalmente estudiadas por los etnólogos. En efecto, a pesar del talento de ciertos artistas indígenas en la realización de obras plásticas, como máscaras, pinturas, etcétera,

³ Claude Lévi-Strauss, *La vía de las máscaras*. Siglo XXI Editores, México, 1981, p. 124

o a la indefectible presencia de líderes reconocidos por la comunidad por sus habilidades dancísticas, los valores de perfección y de libertad creativa que inspiran sus obras y actuaciones están fuertemente marcados por un ideal estético colectivo. Cuando el patrón estilístico de una escultura o una danza es legitimado y reconocido abiertamente por los agentes de una determinada cultura, los márgenes de la libertad creativa llegan al máximo de la restricción. En cambio, cuando el proceso de figuración deriva y se vincula con una experiencia personal —los sueños o las experiencias extáticas de un chamán, porejemplo—, estos mismos márgenes se estiran, desembocando en una mayor diferenciación creativa. La mayoría de las danzas se adscriben, por ser fuertemente ritualizadas, dentro de la primera tendencia. En este caso, lo que hace la diferencia entre un danzante y otro es el acercamiento a la perfección estética que su cultura sanciona. El ámbito conceptual en el que opera un artista occidental es muy distinto. Este debe, para ser considerado como tal, producir algo absolutamente novedoso, que

ninguno de sus predecesores o contemporáneos haya realizado antes. Lo que sustenta su trabajo es, pues, una ideología, en gran parte ilusoria, de creación individual e innovación permanente.

En el ámbito que más nos concierne, cabe señalar una diferencia sustancial entre las danzas religiosas y las danzas contemporáneas, dos géneros que bien ejemplifican, por ser muy contrastantes, la problemática que acabamos de comentar. Mirándolas desde otra perspectiva se puede destacar que el propósito de las primeras es explicar y significar un mundo que necesita ser comprendido y ordenado, el mismo que plantea las relaciones entre el hombre y la divinidad, el hombre y la naturaleza o entre diferentes grupos humanos. En cambio, la percepción esencial de las segundas es exaltar y sublimar el mundo de las formas. En el primer caso, la variedad formal está subordinada a la primacía del "significar" y la estética es un medio para pensar ese mundo. En el segundo caso, la variedad formal se subordina a su propia primacía, se autocontempla, sufre, por decirlo así, de un "ensimismamiento": los artistas dialogan conciente y sistemáticamente con otros artistas, las escuelas con otras escuelas, las formas con otras formas. Desde luego, esto también ocurre con las danzas religiosas —de hecho, para explicar las formas que una cultura elige, es imprescindible compararlas con otras formas culturales— pero en el plan de inconsciencia y subordinación que acabamos de mencionar. Por otra parte, las danzas contemporáneas también "significan", exteriorizan emociones y pensamientos; no obstante, éstas parecen estar subordinadas a las reglas de un juego en el que la estética no sólo es un medio expresivo sino que llega a convertirse en fin.

Las temáticas abarcadas en estos últimos párrafos fueron en parte planteadas por Claude Lévi-Strauss y Georges Charbonnier⁴ en unas conversaciones radiofónicas que ambos sostuvieron hace más de treinta años. Sugirieron que la progresiva acumulación de conocimientos científicos ha tenido grandes responsabilidades en este proceso de diferenciación de la función del arte. Según ellos, gran parte de lo que podemos saber de los hechos-objetos, por medio del conocimiento científico, habría sido restado, de alguna manera, a la comprensión estética. La consecuencia de este proceso sería, así, una suerte de liberación del arte de su función significativa originaria, desempeñada ahora por el conocimiento científico. Por otra parte, la disponibilidad virtual de lo que las diferentes culturas han producido a lo largo del tiempo y del espacio, así como el desarrollo de la "tecnología artística", han desembocado en un vértigo consumista de formas y significantes estéticos en el que el artista está obligado, bajo las condiciones del mercado, a buscar ince-



⁴Claude Lévi-Strauss y Georges Charbonnier, *Arte, lenguaje, tecnología (entrevista de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss)*, Siglo XXI Editores, México, 1968.

santemente nuevas formas y nuevos significantes. La disyuntiva crítica y aparentemente sin salida del arte contemporáneo se debería entonces, por una parte, a la obligación de crear incesantemente algo nuevo; por otra, a la imposibilidad de encontrar algo importante que decir.

La opinión de Lévi-Strauss sobre nuestro siglo es notoriamente severa y, aunque el autor no la mencione, la estética de la danza no está exenta de tales juicios críticos. No faltan, en muchas partes del mundo, casos en que las danzas tradicionales se han transformado en objeto de una espectacularización preocupante, en símbolos de una tradición en declive o en patrimonio de una diversidad que quiere rescatarse frente al peligro de su desaparición. Pese a eso, nuestra opinión es que, por lo menos en México, las danzas religiosas siguen vivas porque persisten las condiciones que justifican su existencia, esto es, la función de significar y explicar, por medio de los códigos que le son propios, la relación entre el hombre y una realidad que necesita comprenderse. Dentro de este campo, asistimos incluso a nuevos fenómenos de proselitismo dancístico, como las danzas de concheros en las que los temas de la oración se combinan con los temas ideológicos de la resistencia a la occidentalización. Las que también persisten con vitalidad son las danzas de cortejo y de disfrute, categorías coreográficas que no tienen un exacto equivalente pictórico al cual remitirse. Su "estado de buena salud" se debe tal vez al hecho de que el objeto de la significación está, en este caso, por encima de la "obligación de innovar" que antes mencionábamos. Puede prescindir de ella porque la necesidad del cortejo y del disfrute es, de alguna manera, eterna, y por lo tanto constituye una base de apoyo para aquellas culturas que tienen, en el baile, una forma de sublimación del deseo sexual y de la seducción. En cuanto a la danza contemporánea nos parece que, de manera semejante al ballet clásico u otras categorías dancísticas, responde a una exigencia contemplativa de la figuración quinética —la absoluta necesidad de tener un público y la búsqueda de la perfección son requisitos que responden a ese fin—. Pero, contrariamente a otras, se sustenta en una ideología de la experimentación, de la

innovación y del consumo, que, a lo largo, podría —como parecen sugerir Lévi-Strauss y Charbonnier— resultarle fatal. No obstante, no hay que olvidar que, a pesar de sus formas y crisis históricas, la función contemplativa de ciertos géneros dancísticos, y de las artes en general, no puede sustituirse por el conocimiento "crudo" de los objetos. Más bien, existe en oposición, y como complemento cognoscitivo, de este último, en virtud de una cualidad gratuita, arbitraria y de una naturaleza afectiva que ninguna ciencia puede reemplazar.

Bibliografía

- Bonfiglioli, Carlo y Jesús Jáuregui, "Introducción: el complejo dancístico-teatral de la Conquista", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (coordinadores), *La danza de la Conquista en el México contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México, en prensa.
- Leroi-Gourhan, André, "II, La memoria e i ritmi", en *Il gesto e la parola*, Giulio Einaudi editore 79, Torino, 1977.
- Lévi-Strauss, Claude, "Finale", en *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 565-628.
- *La vía de las máscaras*, Siglo XXI Editores, México, 1981.
- y Georges Charbonnier, *Arte, lenguaje, etnología (entrevista de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss)*, Siglo XXI Editores, México, 1968.