

La ética proteica de la danza y su liminalidad

VALLEJOS, Juan Ignacio / CONICET- IAE - UBA – juanigvallejos@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: historia de la danza – danza y política – representación – alegoría – historia moderna

» Resumen

El objetivo de este texto será poner en relación el concepto de *lo liminal* con tres ejemplos de análisis provenientes de los estudios de danza que, sin hacer una referencia directa, dialogan implícitamente con él. La propuesta es llevar adelante un ejercicio comparativo que pueda poner en diálogo investigaciones ligadas a la historia y la teoría de la danza escénica con estudios sobre las artes liminales. El análisis irá en el sentido de intentar definir lo que considero una liminalidad específica de la danza escénica, que se expresa en los términos de una política del *desborde del cuerpo* y en los de una *ética proteica* de la confusión con el mundo.

» Presentación

Siguiendo a Patricia Aschieri, el sentido de la palabra *liminal* puede rastrearse en la etimología de la palabra latina *limen*, que significa “umbral”. *Lo liminal* suele ser el indicio de “una zona de pasaje, [...] el origen de una zona de ambigüedad en la que algo deja de ser lo que era, para potencialmente poder transformarse en otra cosa” (Aschieri, 2016). El concepto se declina en aquello que podríamos identificar como lindante o fronterizo. Ileana Dieguez (2009), por su parte, resume los aportes de Turner y Van Gennep señalando cuatro condiciones características de lo liminal. La primera se relaciona con una función purificadora, es decir que lo liminal, en principio, indica un período de cambios regenerativos. La segunda se refiere a su capacidad de contener prácticas de inversión de las relaciones de poder en el terreno sociocultural, lo cual da cuenta de su potencialidad política. La tercera característica está asociada a lo liminal como experiencia, a su capacidad de proveer formas de habitar los intersticios. La cuarta y última se refiere a la relación de lo liminal con la creación de “*communitas*, entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de ‘sociedades abiertas’ donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales” (Dieguez, 2009).

Podríamos decir que la conexión con la danza se establece de un modo casi natural debido a la relación directa que este arte conserva con la práctica del ritual. En este trabajo, quisiera explorar las potencialidades del abordaje liminal para el estudio de las prácticas de danza escénica y de la experiencia del espectador y del intérprete dentro de ese espacio. Tomaré como fuentes para esta reflexión conceptos provenientes de la historia y de la teoría de la danza en occidente sobre los que he trabajado en publicaciones recientes. Mi análisis irá en el sentido de intentar definir lo que considero una liminalidad específica de la danza escénica, que se expresa en los términos de una *política del desborde del cuerpo* y en los de una *ética proteica* de la con-fusión con el mundo. Creo que ambos fenómenos tienen la capacidad de contribuir con los estudios sobre las artes liminales desde una perspectiva original.

No tiene mucho sentido que me extienda aquí sobre las ideas que desarrollo en los dos artículos a los que haré referencia. Uno es el prólogo que escribí para la edición en castellano del libro *Danzar el modernismo/Actuar la política* de Mark Franko (2019a) y el otro es el artículo “El cuerpo proteico de la danza y su *con-fusión* con la naturaleza” publicado este mismo año en el número 20 de la revista *Eadem Utraque Europa* (Vallejos, 2019). Dejo la referencia a esos textos en la bibliografía para quienes deseen leer una explicación más extensa sobre las ideas abordadas.

› ***El cuerpo danzante como parergon***

El primer ejemplo al que quisiera hacer referencia de modo sintético corresponde a la idea de *parergon* que Mark Franko (2019b: 105) propone como herramienta para caracterizar la presencia del cuerpo danzante en la escena. El *parergon*, comúnmente asociado al marco del cuadro en la pintura, es aquello que se encuentra a la vez dentro y fuera de la obra de arte. Se trata de un elemento integrado al encuadre visual que asume al mismo tiempo una posición de exterioridad, constituyendo claramente, a mi juicio, un espacio liminal. Franko propone utilizar el concepto para caracterizar al cuerpo del bailarín y de la bailarina, señalando que son cuerpos que al momento de entrar en escena devienen ficción, pero no dejan de estar socialmente determinados, es decir, que siguen siendo portadores de una identidad cultural, social y política.

En la obra de Franko, el concepto se arraiga en su estudio acerca de la teoría de la danza de la izquierda revolucionaria norteamericana en los años 30s (Franko, 2002). Los teóricos de la danza de esa época afirmaban que para poder expresar una danza revolucionaria en escena los intérpretes debían estar comprometidos políticamente en el mundo social. Proponían una suerte de continuidad ineludible entre el personaje escénico y el sujeto social. De esta misma lógica surge la premisa de que el intérprete no deja de “ser él mismo” en escena a pesar de que represente un personaje o una idea formal. Es concebido como un sujeto social y culturalmente determinado que lleva adelante una *tarea escénica* frente a un público. El

cuerpo danzante se ficcionaliza en el teatro, pero guarda de modo concomitante una impronta social que condiciona su abstracción formal.

Desde este punto de vista, podríamos decir que el cuerpo danzante en escena es un cuerpo liminal. De hecho, una interpretación similar es propuesta por Jorge Dubatti en su estudio sobre el cuerpo del actor en el teatro liminal. Allí afirma que “el cuerpo del actor es el espacio por excelencia de observación de la liminalidad”, ya que allí residen “el cuerpo natural/social, el cuerpo afectado y el cuerpo poético” (Dubatti, 2017: 27). Esta interpretación del cuerpo danzante también se acerca a ciertas ideas propuestas por Ileana Dieguez en donde lo liminal es concebido “como situación, como manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte, como espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno” (Dieguez, 2004). Esta primera caracterización de la liminalidad del cuerpo danzante tiene una impronta social. El cuerpo se proyecta como el soporte de expresiones múltiples que vinculan la obra artística con las experiencias propias de la vida en común. La escena se transforma en un espacio habitado por problemáticas sociales que se superponen a la ficción y hasta irrumpen en escena tergiversando su sentido. Lo que de algún modo marca una diferencia con respecto al caso propuesto por Mark Franko es que, en la danza de izquierda de los años 30s, la liminalidad del cuerpo danzante con respecto al espacio social proviene de un proyecto estético-política ligado a la construcción de un cuerpo capaz de ensayar y encarnar la revolución. Lo liminal constituye un terreno de exploración programática en el cual se ponen a prueba formas de transformación de la subjetividad. La danza revolucionaria, o *danza de masas*, es una práctica que conjuga lo liminal con la utopía, y con la encarnación de una ideología marxista¹.

› ***El desborde de la representación***

La segunda forma de liminalidad propuesta tiene que ver con la posibilidad de articular, desde el cuerpo danzante, un discurso cinético capaz de desbordar la representación. Mark Franko (2019b: 110) afirma que la danza en Occidente es responsable de una crisis en el dispositivo de la representación, al menos desde los inicios del periodo moderno. Para entender la importancia de esta tesis debemos tener en cuenta que en este periodo la danza es concebida y legitimada discursivamente como una *imagen en movimiento*. Es la pintura la que funciona como modelo para la determinación de la expresión mimética en la danza. El arte coreográfico logra sostener dramáticamente una narración escénica sólo a partir del momento en que pone de relevancia, como lo hacía la pintura, las pasiones del alma de los sujetos, en sus pasos y gestos. La danza está asociada desde sus inicios a la mecánica de la representación visual.

¹ Mark Franko desarrolla este estudio sobre la danza revolucionaria en su libro *The work of dance* (2002).

El historiador Roger Chartier (1996) conceptualiza el término *representación* a partir de la definición publicada en 1690 en el diccionario Furetière. Allí se afirma que a través de la representación se da a ver un “objeto ausente” pero la acción supone al mismo tiempo la exhibición de una presencia. De este modo, queda constituida una doble dimensión del dispositivo: “la dimensión transitiva o transparente del enunciado: toda representación *representa* algo” y “la dimensión reflexiva u opacidad enunciativa: toda representación *se presenta* representando algo” (Chartier, 1996: 80). Esta lógica es la estructura que subyace al orden social generado a partir del establecimiento de la monarquía absoluta, el cual conjuga claramente una interrelación directa entre arte y política. La pacificación del espacio social se logra a partir de una suplantación de la fuerza por el poderío, ya no es necesario el ejercicio constante del castigo físico porque los símbolos funcionan como agentes de representación de la cualidad implacable del poder real. El arte en todas sus variantes constituye una herramienta de construcción y afirmación del orden político a partir de su impacto en la subjetividad de los súbditos, es decir, en su sujeción a las reglas de comportamiento social y a sus valores estético-políticos.

El lugar que ocupa la danza escénica en este esquema es el de ser una práctica artística destinada a contribuir con la diseminación del poder real a través de diversas mecánicas de representación. Franko (2010) complementa este análisis incorporando elementos de la teoría del lenguaje propuesta por Foucault en *Las palabras y las cosas* (1968). Para Foucault la especificidad del lenguaje se encuentra en su carácter sucesivo, es decir, lineal desde un punto de vista temporal. El lenguaje reemplaza la expresión simultánea propia de la imagen por un orden lógico asociado a un ordenamiento espacio temporal. De este modo, como afirma Franko, podemos utilizar a Foucault para pensar la representación “en el espacio como un fenómeno gramatical y topológico” (Franko, 2010: 94). De hecho, la gramática no tiene como objeto ni al pensamiento ni al lenguaje sino al *discurso* y el cuerpo al igual que las palabras es un instrumento para la expresión de significado capaz de articularlo. Emerge así una discursividad, entendida esta vez como sucesión de signos corporales que, de cierto modo, se exonera de la representación ya que, desde el momento en el cual la imagen se pone en movimiento, los códigos de la representación se exponen al error, al acto fallido, a la irrupción de lo reprimido y proyectan una capacidad crítica insoslayable.

El cuerpo danzante se ubica así en un lugar de tensión política que se hace presente en el intersticio generado entre la simultaneidad de la imagen y la sucesión del discurso. La danza no sólo representa una identidad hegemónica o transmite un orden disciplinario estructurante, sino que también construye una suerte de *discursividad corporal del exceso* que casi siempre dice más de lo que debe o quiere. En la danza no es sólo el sujeto el que “habla”. A partir de la opacidad de su simbología, el cuerpo danzante da lugar a que se proyecten sobre él ideologías que hasta pueden serle ajenas. La danza como representación

en movimiento devenida discurso corporal del exceso actúa como una “teoría crítica de la sociedad”² a partir de la generación de un espacio liminal.

Franko (2019, 108) profundiza esta idea ligada al desborde crítico de la danza a partir del análisis del concepto de *figura* en Lyotard, el cual indica aquellas funciones en las que el arte escapa a las reglas del sentido discursivo. La danza en su condición de *figura* tiene la capacidad de devenir una manifestación espacial que no lograría ser aprehendida por el lenguaje sin que éste se vea en la necesidad de subvertir sus propios límites. El discurso cinético construido por la danza funciona entonces como una pantalla del exceso liminal. Indica un lugar en el cual el lenguaje debe regenerarse para poder dar cuenta de lo que allí sucede. En este ejemplo, la liminalidad del cuerpo danzante se asocia al *acontecimiento* como fenómeno escénico. La danza como acontecimiento marca el lugar en el que irrumpen nuevas formas de decibilidad. La emergencia de nuevas maneras de subvertir el dispositivo de la representación se construye sobre la base de una crítica social del exceso simbólico.

› ***El cuerpo proteico y su ética liminal***

El tercer ejemplo que quisiera proponer se relaciona con la idea de *lo proteico* entendido como una forma de concebir el cuerpo en escena, pero también como una ética particular enraizada en la práctica física y en la percepción sensorial. Se trata de un concepto que proviene de la filosofía estética de la danza del siglo XVII en Francia, un periodo raramente estudiado en la actualidad. Sin embargo, como objeto de reflexión filosófica la danza ocupó un lugar central en ese momento. Los dos elementos que caracterizan *lo proteico* son: la definición de la danza como una práctica artística y filosófica que hace posible el conocimiento de la *naturaleza* del mundo, y la concepción de la *representación* alegórica como una *metamorfosis* del cuerpo.

El primer elemento, está basado en los escritos sobre historia y teoría del ballet de Claude-François Ménestrier (1682: 40-41) y Michel de Pure (1668: 211-213). Ambos confieren a la danza escénica la capacidad de expresar la *naturaleza de las cosas* a través de sus movimientos, trayendo al presente los tiempos más remotos y otorgando cuerpo a los pensamientos más abstractos. En esta época, el término *naturaleza* hace referencia a una suerte de esencia inmanente a cada cosa que existe en el mundo, como el principio de acción de todo aquello que se manifiesta. Conocer sus misterios representa entonces una actividad empírica y filosófica en la que el cuerpo danzante emerge como una herramienta fundamental. La danza permite abordar un conocimiento universal basado en la materialidad y en la abstracción.

El segundo elemento está inspirado en la *alegoría*, una práctica escénica característica del siglo XVII en la cual el intérprete deviene capaz de encarnar, mediante los movimientos de su cuerpo, entes abstractos

² Ver el artículo “La danza y lo político: Estados de excepción” en Franko (2019a).

como el tiempo, el destino o materias como el fuego o el agua. En su definición del término, el diccionario Furetière afirma que su etimología se relaciona con el verbo latino *mutare* que significa mutar, cambiar. De este modo, comprendemos que se trata de una forma de representación teatral que supone la capacidad por parte del intérprete de mutar o cambiar de forma. El personaje alegórico deviene el resultado de una suerte de metamorfosis. Es a través de esa metamorfosis que el bailarín y la bailarina logran dar cuerpo a los pensamientos abstractos y develar los misterios de la naturaleza.

En esta época, la danza constituye una forma de conocimiento que une el cuerpo y el espíritu, permitiendo la comprensión tanto de la esencia de los seres humanos y naturales, como de los fenómenos materiales y espirituales. Todas estas ideas se originan en un libro de la antigüedad muy difundido en el siglo XVII, el *Elogio de la danza* de Luciano de Samósata (1583). Allí, una de las principales referencias es el mito de Proteo el egipcio, un personaje capaz de imitar a través de la flexibilidad de su cuerpo “la fluidez del agua corriente, la agilidad del fuego, [...] la crueldad de un león, la rabia de un leopardo y la contorsión de los árboles” (Luciano, 1583: 361). Proteo es caracterizado por Luciano, simplemente como un “bello bailarín”. De aquí proviene la consiguiente definición del cuerpo danzante como un cuerpo proteico *confundido* con la naturaleza. Es decir, un cuerpo que establece una relación de liminalidad con el mundo material y abstracto.

Creo que el aporte de la historia y de la teoría de la danza a las reflexiones sobre la liminalidad podría ser el de subrayar la potencialidad ética y política de estas ideas ligadas al fenómeno de con-fusión proteica del cuerpo con el mundo. La liminalidad proteica no se reduciría exclusivamente al ámbito social o al entorno cultural del individuo, tampoco apuntaría exclusivamente a un *otro* antropomórfico. Iría más allá de la imbricación entre arte y vida, proponiendo una ética de la hermandad/sororidad con el mundo de los cuerpos, las ideas y las cosas. La danza podría devenir así la simiente afectiva de una ecosofía, es decir, de una sabiduría práctica para habitar la tierra.

La ética proteica del cuerpo danzante desestabiliza los límites del individuo y entiende a la piel como a un órgano liminal. Como afirma Gilles Deleuze en su estudio sobre Spinoza: “lo interior es tan sólo un exterior seleccionado, lo exterior un interior proyectado” (2004: 153). Lo proteico propone abandonar la oposición del sujeto con la *naturaleza*, expresada a través de una mecánica de conquista y de sumisión material y simbólica. El cuerpo liminal del exceso político representa así una oportunidad para reflexionar acerca de lo que la danza dice, a pesar nuestro y de manera profunda, acerca del lugar que ocupamos en el mundo y el lugar que el mundo ocupa en nosotros.

Bibliografía

- Aschieri, P. (2016). "Presentación Área de Investigaciones en Artes Liminales", IAE – UBA. Documento en línea: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/%C3%A1rea-de-investigaciones-en-artes-liminales>. Fecha de último acceso: 11 de diciembre de 2019.
- Chartier, R., (1996) *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Ed. Manantial.
- Deleuze, G., (2004). *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires, Tusquets Editores.
- Dieguez, I., (2004). "Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)", Revista "Teatro al Sur" No. 27.
- Dieguez, I., (2009). "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas", inédito. Documento en línea: <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>. Fecha de último acceso: 11 de diciembre de 2019.
- Dubatti, J., (Ed.), (2017), *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Foucault, M., (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Franco, M., (2002). *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s*. Middletown, Wesleyan University Press.
- Franco, M., (2010). "Body-Language and Language-Body in William Forsythe's Artifact: Michel Foucault and Louis Marin on the Baroque Body", Revista *Ars Aeterna*, volumen 2, número 1.
- Franco, M., (2019a). *Danzar el modernismo / Actuar la política*. Buenos Aires, Ed. Miño y Dávila.
- Franco, M., (2019b). *Choreographing Discourses. A Mark Franco Reader*. Londres, Routledge.
- Lucien de Samosate [Luciano], (1583) *Les oeuvres de Lucian de Samosate*. Paris, L'Angelier.
- Vallejos, J. I., (2019). "El cuerpo proteico de la danza y su *con-fusión* con la naturaleza. Alegoría y representación en el ballet cortesano durante los siglos XVI y XVII". En *Revista Eadem Utraque Europa*, Nro. 20.