

## *Aportes para el estudio de una politicidad sincrónica de la danza*

*VALLEJOS, Juan Ignacio / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires / CONICET – juanigvallejos@gmail.com*

---

*Eje: Artes performativas - Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: danza y política – historia de la danza – igualdad – cuerpo y política*

### » **Resumen**

El siguiente trabajo se propone sintetizar y articular conceptos que hemos explorado en los últimos años acerca de la relación histórica y teórica entre danza y política. Desde la idea de un cuerpo proteico en el siglo XVI, inspirada en el mito de Proteo, hasta la de una política coreográfica de la igualdad en el siglo XVIII asociada a la figura de la metamorfosis, el trabajo se ha enfocado en una concepción porosa del cuerpo danzante. Lx bailarinx entendido no como el modelo perfecto de una teatralidad virtuosa del gesto individual sino como aquellx que logra lanzar su identidad al mundo. Si bien muchos enfoques han subrayado las potencialidades políticas del cuerpo danzante a través de su imposible inscripción en la norma, nuestro trabajo se propone iluminar las características de una politicidad danzante que se abre a una sincronía con el entramado social, la naturaleza o el pensamiento abstracto, generando nuevas formas de percepción del mundo.

### » **Presentación**

En un texto relativamente reciente dedicado al teatro político contemporáneo, el investigador alemán Florian Malzacher (2015) afirmaba que en cierto modo la politicidad de una obra escénica en un momento histórico determinado está delimitada por el grado de agitación política de la sociedad en la que emerge. Específicamente afirma que “el teatro político solo puede existir en un contexto en el que se cree que el mundo puede cambiar [political theatre can only exist in a context in which the world is believed to be changeable]” (Malzacher, 2015: 17). Es decir, que lo político en el arte depende en mayor medida del modo en que el arte es capaz de ser recibido por el contexto sociocultural de su época. Personalmente, pude constatar esto en mi investigación sobre la censura durante el Onganiato a la obra de Oscar Aráiz, *La consagración de la primavera* (Vallejos, 2020). Mi conclusión en ese trabajo fue que el grado de conflictividad política generado por la obra no estaba determinado por la forma coreográfica sino por el

modo en que la obra interactuaba con el contexto represivo y con la resistencia cultural a la dictadura. Esa misma obra, presentada en ese momento, en un país con un régimen democrático no habría sido objeto de censura, ni habría generado un acontecimiento político. De allí la idea de que toda presentación escénica lleva a cabo de manera explícita o implícita una intervención sociopolítica en un contexto determinado. Lo político no está en lo que la obra es sino en lo que la obra hace.

Esta concepción contextualista de la relación entre arte y política suele conducir a ciertos teóricos europeos a una suerte de desazón ya que consideran que sus sociedades se encuentran completamente despolitizadas y, por ende, el arte político resulta allí directamente imposible (pienso en el mismo Malzacher (2015), pero también en Ana Vujanovic (2011) o Bojana Kunst (2011) entre otros). Ahora bien, sería lícito preguntarse si lxs autores ciudadxs están teniendo en cuenta a la sociedad europea en un sentido amplio o sólo a lxs integrantes de la clase media y media alta que participan del campo del arte como creadorxs y consumidorxs. En este sentido, se vuelve necesario subrayar una vez más el imperativo de "objetivar al sujeto objetivante" del que hablaba Bourdieu. Teniendo en cuenta esto una de las condiciones para evaluar la politicidad de las producciones artísticas, – es decir, su injerencia en el espacio público –, es tomar en cuenta el lugar del arte en la sociedad, sus anclajes históricos y culturales, el perfil de sus agentes sociales, es decir, las relaciones sociales en las que se sustenta.

Otro tema que se relaciona con la politicidad de las obra de danza es el modo en que concebimos la idea de cambio político. Si por cambio político entendemos únicamente a la abolición de las formas de producción capitalista, claramente ese objetivo no parece estar en agenda en este momento, pero si concebimos la politicidad intrínseca al cuestionamiento de las identidades sexo genéricas, a la visibilización de las racialidades o a la exploración de nuevas formas de entrar en relación con lo humano y lo no humano, o en particular con lo que entendemos por naturaleza, creo que sí podrían visualizarse condiciones para un cambio potencial que harían posible formas de arte político — al menos, si nos interesara responder al planteo de Malzacher que cité al comienzo de este texto.

En todo caso, a partir de este enfoque contextualista, podría decirse que se abren dos campos de investigación en los que el arte escénico entra en relación con lo político. Uno *histórico* ligado al estudio de casos de obras escénicas que se articulan con acontecimientos o procesos políticos y por diversas razones consiguen alcanzar un impacto palpable, funcionando como prácticas de resistencia al poder. Un ejemplo típico para la danza contemporánea argentina es el caso, mencionado anteriormente, de la obra *Consagración de la Primavera* de Oscar Aráiz en 1967. El segundo campo podría llamarse *sociocultural* y comprende el estudio del rol que las prácticas escénicas ocupan, por ejemplo, en la reformulación de las relaciones sociales. Un ejemplo paradigmático para la danza en Argentina sería el proyecto *Bailarines toda la vida* asociado a la cátedra de Danza Comunitaria de la UNA, fundada por Aurelia Chillemi

(Vallejos, 2021). Allí la danza escénica funcionó como una práctica reestructuradora del lazo social en el contexto posterior a la crisis del 2001 en Argentina, pero también podrían incluirse en este campo proyectos como la obra performática *Entrenar la fiesta* del grupo O.R.G.I.E. asociada a una sensibilización experiencial acerca de las identidades de género y a las disidencias sexuales.

Sin embargo, esta vez quisiera concentrarme en una tercera línea de estudio que es la de los modos en los que una obra reflexiona teóricamente en clave política sobre la sociedad. No se trataría ni del arte escénico militante, ni del arte escénico político, sino del arte como teoría o teorización política. La idea central sería que las artes escénicas construyen y transmiten formas de conocimiento de objetos políticos que resultan accesibles fundamentalmente a través de la práctica y la experiencia escénicas. Dentro de ese campo quisiera concentrarme en tres conceptos que he estado explorando en mis últimas publicaciones. El primero remite a la idea de *metamorfosis* y a la figura del *cuerpo proteico* relacionado con la experiencia subjetiva de lx intérprete. El segundo apunta a la idea de *igualdad* en clave dramaturgica, es decir, no como tema a representar sino como protocolo de acciones escénicas. Y el tercero se refiere a la idea de *sincronía* que apunta a pensar al arte escénico y en particular a la danza como una práctica inmersa en procesos sociales, que no se eleva por encima de la sociedad para comunicar su veredicto o reflexión iluminada sino que interviene desde el llano albergando prácticas o apuntalándolas.

### › **Lo proteico**

La metamorfosis como forma de dar sentido a los fenómenos que nos interpelan ha sido asociada a la danza desde la Antigüedad y es un tema que se relaciona directamente con la idea filosófica de *cuerpo proteico* (Vallejos, 2019; Vallejos, 2020a)<sup>i</sup>. *Lo proteico* ha influenciado las maneras de concebir el cuerpo en escena en la danza europea, fundamentalmente hasta el siglo XVIII. La idea proviene de la filosofía estética del siglo XVII en Francia, un periodo en el que la danza ocupó un lugar importante en esa disciplina como objeto de reflexión. Los principales elementos que caracterizan al cuerpo proteico son: la definición de la danza como una práctica artístico-filosófica que hace posible el conocimiento de la naturaleza y la visualización de la representación alegórica en escena como una poética de la metamorfosis del cuerpo. Esta concepción de la danza como una forma de conocimiento filosófico aparece en los escritos de dos de los principales teóricos de la danza y el ballet en el periodo moderno: Claude-François Ménéstrier y Michel de Pure. 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.

Ahora bien, ambos autores están influenciados por una obra de la Antigüedad muy difundida en ese periodo que es *El elogio de la danza* de Luciano de Samósata. Luciano define allí a la danza como “une science de contrefaire, & de demonstrer, & d’expliquer les choses qu’on a conceuës en l’esprit [una ciencia de imitar, demostrar y explicar las cosas que se han concebido en el espíritu]” (Luciano, 1583, p. 365). El texto articula precisamente una relación directa entre la danza y el entendimiento aplicado a la naturaleza. El movimiento del cuerpo funcionaría como una apoyatura que permite la materialización de conceptos intelectuales. Una de las principales referencias de Luciano es el mito de Proteo el egipcio. Luciano lo concibe como un ser capaz de imitar “la fluidité de l’eau coulante, l’agilité du feu par la souplesse de son corps, la cruauté d’un Lion, la rage d’un Leopard, & le flechissement des arbres [la fluidez del agua corriente, la agilidad del fuego a través de la flexibilidad de su cuerpo, la crueldad de un león, la rabia de un leopardo y la contorsión de los árboles]” (Luciano, 1583, p. 361) y, según su mirada, Proteo debió haber sido sencillamente un “bello bailarín”. De aquí podríamos proponer la consiguiente interpretación del *cuerpo danzante* como un *cuerpo proteico* con-fundido con la naturaleza. Esta concepción proteica del cuerpo danzante se opone a la idea de un cuerpo elevado, virtuoso, potente y triunfante que caracteriza a la danza escénica en Occidente. Lo proteico desestabiliza los límites del individuo y entiende a la piel como a un órgano liminal. Recordemos, además que esta concepción tenía una traducción directa en la puesta en escena en los siglos XVII y XVIII. Además de todo tipo de seres vivos los bailarinx podían encarnar personajes alegóricos como: el tiempo, el fuego, la primavera, el terror.

### › ***Dramaturgia de la igualdad***

De algún modo, esta figura metamórfica, que tiende a desaparecer a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, permanece en la danza como una fuerza que compite con una concepción individualista del cuerpo danzante. Cahusac en sus escritos de 1754 ya habla de unx bailarinx que debe encontrar su estilo personal, su expresividad característica. La figura de lx bailarinx estrella que tiene un peso fundamental en el auge de la danza en el siglo XVIII, compite con una concepción del cuerpo proteico que se moviliza en una dirección opuesta. Sin embargo, es en ese mismo periodo en el que encontramos algo que podríamos llamar una *poética o dramaturgia igualitaria* del cuerpo danzante en escena.

La historiografía de la danza suele considerar el siglo XVIII como un momento clave. Fue en la segunda mitad del siglo, en 1760, cuando se publicaron las *Cartas sobre la danza y los ballets* de Jean-Georges Noverre, que pretendían servir de anclaje discursivo a una serie de ideas innovadoras sobre la práctica de la danza espectacular. Esa obra propone que el ballet adquiera una capacidad narrativa al incorporar la

pantomima como herramienta expresiva, convirtiéndose así en *ballet pantomima* o *ballet de acción* en el caso concreto de las creaciones de Noverre. Esta nueva tendencia estética en el ámbito de la danza es posible gracias a lo que Pierre Frantz (1998) identifica como una mutación de la mirada sobre la escena, representada por la idea de *tableau*. El escenario comienza a ser concebido entonces no sólo como el lugar donde el texto es puesto en palabras, sino también como una composición visual.

El maestro de ballet Jean-Georges Noverre intervino en este dispositivo sobre el gesto y las prácticas de la mirada proponiendo una nueva economía en la distribución y expresividad de lxs bailarinxs en escena. En sus composiciones, valoriza el papel de lxs figurantxs proponiéndoles que expresen una carga emocional equivalente a la de lxs bailarinxs estrella. En este sentido, afirma que “les Maîtres de Ballets qui voudront se former une idée juste de leur Art [los Maestros de Ballet que quieran formarse una idea correcta de su Arte]” deberían mirar con atención “les batailles d’Alexandre, peintes par Lebrun [las batallas de Alejandro, pintadas por Lebrun]” y “celles de Louis XIV, peintes par Vander-Meulen [las de Luis XIV, pintadas por Vander-Meulen]” (Noverre, 1760, p. 41-42), porque en esos cuadros, los héroes que constituyen los personajes principales “ne fixent point seuls l’œil admirateur [no son los únicos que captan la atención de los observadores]” (Noverre, 1760, p. 42). Según Noverre, lxs figurantxs deben ofrecer figuras tan complejas, cautivantes y atractivas como las de lxs bailarinxs principales.

Quisiera proponer que este gesto coreográfico y político inaugura una serie en la historia de la danza, que puede definirse como una *política coreográfica de la igualdad* con respecto al valor de los cuerpos que componen la escena. Un proyecto que, al mismo tiempo, implica una apertura de la mirada, que ya no está obligada a centrarse en un solo elemento, sino que contiene y hace posible la existencia de varios puntos de vista. De algún modo, el proyecto de Noverre dialoga con lo que Ana Vujanovic (2019) define como *dramaturgia del paisaje* en su análisis de obras de danza contemporánea actuales. La connotación política de la idea de igualdad en la puesta en escena de Jean Georges Noverre resulta hoy en día evidente, sobre todo si tenemos en cuenta el acontecimiento de la Revolución Francesa que tuvo lugar un par de décadas más tarde. El escenario asume la forma de una utopía que proyecta imaginarios de igualdad social desde un lugar que se encuentra a la vez dentro y fuera del espacio social. El contenido político de la poética de la igualdad no se encuentra solamente en el discurso narrativo de la obra sino en la composición coreográfica y en el modo en que esa composición teoriza y propone una nueva experiencia acerca de la importancia de los rangos en el orden social.

### › **Política sincrónica**

El último elemento ligado a la idea de sincronía, proviene de la experiencia del Colectivo Lopérfido *Renunciá Ya*, que conocí durante mi trabajo de investigación sobre el colectivo Escena Política (Vallejos, 2021a). Se trata de un caso excepcional de activismo artístico porque concretamente, a través de numerosas acciones de escrache y de su asociación con organismos de derechos humanos, el colectivo logró influir de manera determinante en la política pública reciente. Darío Lopérfido había sido repudiado por la comunidad artística luego de su discurso negacionista del Terrorismo de Estado a poco tiempo de asumir como Ministro de Cultura de la ciudad en diciembre de 2015. Por su parte, Matilde Careaga, integrante del colectivo Familiares y Compañeros de los 12 de la Santa Cruz, hija de Esther Ballestrino, – una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo, asesinada y desaparecida por la dictadura en 1977 –, lo denunció penalmente bajo el cargo de negacionismo.

Muchos miembros de la comunidad artística, intelectuales y activistas por los derechos humanos se autoconvocaron ante esta situación y pidieron una reunión con el Jefe de Gobierno de la Ciudad, Horacio Rodríguez Larreta, para exigir la inmediata remoción de Lopérfido. Ante la falta de respuesta política. Los organismos de derechos humanos y los artistas de la ciudad lo declararon “persona no grata”, con lo cual se le impidió el acceso al Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, – que es un espacio gestionado entre el Gobierno de la Ciudad y los organismos de derechos humanos –, y a todas las salas de teatro no oficiales de la ciudad. Al finalizar cada espectáculo los intérpretes de las obras comenzaron a difundir la grabación de los dichos negacionistas del ministro – que se habían dado en una charla abierta organizada por el periodista Luis Majul en la ciudad de Pinamar –, y a exigir su renuncia bajo el lema “Cultura libre de negacionismo”. En este contexto, la *Asamblea Lopérfido Renuncia Ya* funcionó como un espacio anónimo de organización y desarrollo de acciones artísticas y manifestaciones políticas con el objetivo común de generar un efecto político. Se realizaron marchas pacíficas de repudio, escraches y performances artísticas durante sus discursos en público hasta que en julio del 2016 el ministro presentó finalmente su renuncia.

En la entrevista que se le hizo al filósofo italiano Franco Bifo Berardi, durante el Congreso Escena Política, se le preguntó sobre la relación entre arte y política. Su respuesta fue que según él, los artistas actúan fundamentalmente como revitalizadores del erotismo que activa el lazo social y dio como ejemplo el rol crucial que tuvieron en las calles de Egipto en el año 2011 durante la Primavera Árabe. Los artistas actuaron allí como nexos sensibles entre los sujetos que participaban de las manifestaciones. El activismo artístico se relacionaría según Bifo con una erotización del otro, lo cual también implica una apertura de las lógicas cerradas del campo del arte. En este sentido, podríamos pensar que la eficacia del accionar de los artistas egipcios celebrado por Bifo radicó justamente en que actuaron en *sincronía* con una práctica política que excedía la esfera artística. Lo mismo hicieron los artistas de la Asamblea Lopérfido Renuncia

Ya al articularse con movimientos por los derechos humanos y al poner a disposición sus saberes específicos y sus prácticas para una lucha ligada a las políticas de la memoria. La sincronía como estrategia política supondría tomar al arte como una herramienta que colabora con la construcción y el desarrollo de sujetos políticos y no, necesariamente, como una plataforma desde la cual emitir un discurso político. En este caso, los artistas no trataban en sus obras necesariamente la cuestión del negacionismo o del terrorismo de estado, pero sus prácticas contribuían con la consolidación de un sujeto político que sostenía ese discurso. El arte político se ubicaba en un linde estratégico entre el terreno del arte y la arena política, articulando una práctica sincrónica de lucha asociada a un discurso político claro y con un objetivo concreto y directo.

En conclusión, las tres figuras descritas: la del cuerpo proteico, la de la poética de la igualdad y la del activismo sincrónico se conectan y articulan una forma particular y específica de entender la relación entre la política y las artes del movimiento a partir de la idea de igualdad como motor.

## Bibliografía

- Frantz, P. (1998). *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF.
- Kunst, B. (2011), 'Be Political or You Won't be There! (On Political Art in a Post- political World)', *TkH (Walking Theory) Journal for Performing Arts Theory*, 19, pp. 124–130.
- Luciano de Samósata (1583), *Les oeuvres de Lucian de Samosate*. Paris, L'Angelier.
- Malzacher, F. (2015). "No Organum to Follow: Possibilities of Political Theatre Today", en *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*, editado por Florian Malzacher, Alexander Verlag, Berlin.
- Noverre, J.-G. (1760). *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Chez Aimé Delaroché.
- Vallejos, J. I. (2021). "Danza y política en el 2001", en *Memorias de la crisis : el 2001 desde un prisma teatral* compilado por Ezequiel Lozano y Lorena Verzero, Libretto, Buenos Aires.
- Vallejos, J. I. (2021a). "Historicidad, sincronía y activismo de lo sensible: el Congreso Escena Política en Buenos Aires", *Aisthesis*, 69, pp. 37-60.
- Vallejos, J. I., (2019). "El cuerpo proteico de la danza y su con-fusión con la naturaleza. Poder y representación en el ballet cortesano durante los siglos XVI y XVII", *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, Nro. 20, Editorial Miño y Dávila, pp. 257-284.
- Vallejos, J. I., (2020). "Danza, política y subversión utópica: la Consagración de la primavera de Oscar Aráiz y Fedra de Ana Itelman (1968-1970)", *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, N°32, pp. 167-189.
- Vallejos, J. I., (2020a). "La ética proteica de la danza y su liminalidad", en *I Jornadas de Arte y Liminalidad : poéticas y políticas en movimiento*, Patricia Aschieri... [et al.]; compilado por Patricia Aschieri ; Micaela Daniela Suárez ; editado por Natacha Koss, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Vujanovic, A. (2011), 'Vita Performactiva, on the Stage of Neoliberal Capitalist Democratic Society', *TkH (Walking Theory) Journal for Performing Arts Theory*, 19, pp. 116–123.
- Vujanovic, A. (2019). "Dramaturgia del paisaje: El espacio posterior a la perspectiva", en *El tiempo es lo único que tenemos* compilado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz, Caja Negra, Buenos Aires.

---

<sup>i</sup> El siguiente apartado reproduce con modificaciones un pasaje del artículo "La ética proteica de la danza y su liminalidad" (Vallejos, 2020) en el que resumo las ideas centrales del texto "El cuerpo proteico de la danza y su con-fusión con la naturaleza" (Vallejos, 2019). En esos textos se ofrece una descripción más detallada de los conceptos.