

Críticas aestésico-políticas a la heteronorma: a propósito de Nijinska

WELPMANN, Belén / Universidad Nacional del Comahue- welpmannbelen@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: danza clásica- aestesis decolonial- heteronorma*

> Resumen

El propósito de este relato es abordar desde una mirada crítica decolonial a la danza clásica, entendiéndola como una disciplina moderno-colonial, racista, clasista y alocisheteronormativa. Luego de una inspección analítica de los términos empleados para adjetivarla, en la que recorro diversos aportes del Proyecto Modernidad-Colonialidad, incursiono en la propuesta de la “aestesis decolonial” como invitación a la desobediencia del *canon* “artístico” y “estético”. Por último, inscribo una obra de mi autoría, *Nijinska*, como un ejercicio de desprendimiento decolonial, dando cuenta de algunas decisiones tomadas durante el proceso de investigación-creación cuyo eje fue poner en jaque a la danza clásica, trastocando sus quiénes, sus cómo y sus dónde.

> Presentación

Esta ponencia tiene el propósito de abordar filosóficamente la *praxis* poiética reciente de quien escribe, particularmente del proceso de investigación-creación que culmina (o apenas inicia) con el estreno de una obra titulada *Nijinska*, en febrero de este año en el Teatro El Arrimadero, en Neuquén Capital. *Nijinska* es una pieza de mi autoría que utiliza y a la vez cuestiona el lenguaje de la danza clásica. Es interpretada por Romina Salazar y Delfina Pérez. Las tres somos Profesoras Universitarias de Danza Clásica por el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), ubicado en General Roca, Río Negro. Aún en estado germinal, el proyecto fue seleccionado en el año 2023 para formar parte de los procesos colaborativos de “LICUADORA 3° Edición”, que contó con el apoyo de Gestionar Futuro, un programa del Ministerio de Cultura de la Nación. “LICUADORA” es una plataforma de Artes Escénicas que se sostiene desde el año 2021 con el objetivo de ampliar y solidificar el circuito escénico del Alto Valle, impulsando la profesionalización de artistas jóvenes y emergentes.

Por su parte, la obra nace de una profunda contradicción personal, al oscilar entre el disfrute del lenguaje de la danza clásica y la insatisfacción o incomodidad producto de no verme representada en ella. Frente a ésta, se abren dos posibles caminos, radicalmente opuestos: abandonarla y permitir que continúe como un bastión cultural moderno-colonial, racista, clasista y alocisheteronormativo; u operar sobre, en y desde la propia disciplina para abrir intersticios que pongan en jaque la caracterización previa. Considero pertinente no dar por sentado semejante adjetivación, y avanzar entonces hacia una inspección de los términos empleados que nos introduzca en el marco de un ejercicio filosófico y estético a partir de aportes del quehacer decolonial. El objetivo es inscribir la danza clásica en una matriz más amplia, histórica y geopolíticamente localizada, para despegarla de su aura impoluto de apoliticidad y dar cuenta del sistema de creencias y valoraciones sobre el que se sostiene. Quienes fuimos educados en esta disciplina desde temprana edad no sólo hemos codificado nuestros cuerpos en base a un lenguaje de movimiento particular, sino que también hemos moldeado y encorsetado nuestro pensar, ser y sentir en base a sus narrativas, representaciones y normas.

› **Trama modernidad-colonialidad-decolonialidad**

La tríada conceptual modernidad-colonialidad-decolonialidad es propuesta como premisa medular del Colectivo o Proyecto Modernidad-Colonialidad (PMC), y en ella las tres palabras se unen con guiones para dar cuenta de su imbricación o entretrejimiento inescindible (Borsani, 2021; Lugones, 2008). A diferencia de aquella concepción en la que fuimos escolarizados sobre la modernidad como proyecto emancipador, iluminador, civilizador, desarrollista y libertario, que inicia en Europa en el siglo XVIII y avanza hacia el resto del planeta propulsado por el avance ineludible de la razón humana; desde el PMC se ubica como momento inaugural de la modernidad capitalista a la mal llamada “conquista de América” del siglo XVI. La colonialidad es el reverso de la modernidad, es la lógica de minusvaloración, violencia y explotación que continúa operando sobre los cuerpos y territorios colonizados aún después de la retirada de los colonos. Por su parte, la decolonialidad es un ejercicio crítico, un poner en tela de juicio el *canon* (sea el de la filosofía política o el del arte y la estética, en mi caso) para correrse indisciplinadamente de sus regulaciones y ortopedias (Borsani, 2021: p. 27).

Muy brevemente, voy a recorrer dos nociones fundamentales sobre las que se sostiene el éxito de la colonialidad en tanto huella o marca que sigue operando en nuestros territorios tras la supuesta finalización de la acción colonial. Estos son los conceptos de raza y género. El análisis de la idea de “raza” es introducido por Quijano, uno de los principales referentes del PMC. Quijano propone que las razas humanas no existen en tanto hecho concreto, sino que la “raza” es una invención conceptual occidental que categoriza jerárquicamente a la población mundial en aras de justificar el sojuzgamiento de los pueblos no europeos (2000). Lo que sí existe es el racismo y sus consecuencias directas, producto de este ordenamiento que pone

a lo blanco europeo en el lugar de lo humano y a todo el resto, preferencialmente a lo negro y lo indígena, en el lugar de lo subhumano (Borsani, 2021: p. 40). La danza clásica es también profundamente racista, al menos en dos sentidos. Por un lado, funciona como la vara con la que se mide el nivel de profesionalidad y la calidad de otras danzas, ubicándose a sí misma en el eslabón más alto de la pirámide; y por el otro, excluye de su práctica a los cuerpos que no encajan con sus ideales hegemónicos y occidentales de belleza. Hay un *canon* corporal propio de la danza clásica: para bailarla hay que tener piel blanca, cabellos rubios y largos, ojos claros, una altura por encima del metro setenta y un cuerpo extremadamente delgado y definido.

Posibles entramados entre género y decolonialidad

Pasemos rápidamente a la segunda noción mencionada, el género. Lugones complejiza la teorización de Quijano sobre la colonialidad del poder y propone un entrelazamiento entre raza y género en lo que denomina el “sistema moderno-colonial de género” (2008: p.77). En términos de Walsh, Lugones “utiliza, amplia y expande las lentes de Quijano [...] pero además muestra cómo estas lentes reflejan y refractan una perspectiva heteronormativa y androcéntrica que simplifica, biologiza y dimorfiza al género” (2018: p.27). Para realizar dicho propósito, la autora aúna al marco analítico de Quijano los trabajos de los feminismos de mujeres de color de Estados Unidos, los feminismos de mujeres del Tercer Mundo, y las versiones feministas de las escuelas de jurisprudencia Lat Crit y Critical Race Theory. Valiéndose principalmente de los aportes de Oyèrónké (1997) en su análisis de la sociedad Yoruba, propone que el género (y junto con este, la supuesta “naturaleza” biológica del sexo y de la heterosexualidad) también es una invención moderna, europea y capitalista (Lugones, 2008). Una herramienta más, realmente efectiva, de dominación colonial. La organización categorial del género sobre la que se sostiene el patriarcado no es universal y necesaria, es una posibilidad entre muchas más que se dio en un contexto geopolítico e histórico determinado y, colonización mediante, se estableció como la norma en el resto del planeta.

Sin embargo, considero pertinente aclarar que no todos los feminismos adhieren a la idea de que el patriarcado, en tanto sistema diferencial de género en el que los hombres poseen el poder y oprimen a las mujeres, inicia con la invasión colonial (Walsh, 2018: p. 31). Cabnal, feminista indígena comunitaria maya-xinca de Abya Yala que aboga por la construcción de una epistemología feminista comunitaria, analiza su propia sociedad de origen para demostrar la existencia de un “patriarcado originario ancestral”, al que define como “un sistema milenario estructural de opresión contra las mujeres originarias o indígenas” (2018: p. 120). Éste se sostiene sobre las bases de una filosofía y cosmogonía que normativizan una hetero-realidad en la que mujeres y hombres e incluso lo femenino y lo masculino atribuido a los diferentes elementos de la “naturaleza”, funcionan como dualidades sexuales y complementarias (Cabnal, 2018: p.120). Para la autora, estas fueron las condiciones previas culturales que permitieron la penetración del patriarcado

occidental y con ella, una refuncionalización del patriarcado originario ancestral. Y este entronque entre patriarcados encrudeció abismalmente la situación social, política y económica de las mujeres al interior de la comunidad. Algo similar propone la pensadora feminista Rita Segato en su teoría sobre el “patriarcado de bajo impacto de la comunidad y el perverso patriarcado de la colonialidad/modernidad” (Segato en Walsh, 2018: p.33).

A mi parecer, ambas corrientes son totalmente compatibles al interior del PMC si se acepta la invitación de dicho colectivo a no universalizar posturas que clausuren formas de pensar y ser otras. Lo que Oyèrónké propone a partir del análisis de su sociedad de origen no tiene porqué replicarse al interior de la comunidad xinca-maya, y viceversa, respecto a las teorizaciones de Cabnal. Lo importante a los fines de esta ponencia es el punto en el que ambas filosofías feministas coinciden: indistintamente de a qué refería y cuál era la forma de nombrar en las sociedades precoloniales a quienes luego encajarían en los conceptos “mujer” y “hombre”, tras el colonialismo, estas categorías operarían como las únicas válidas. Además, este sistema binario y su correspondiente heteronorma eurocentrada, cancelarían y perseguirían a todo un abanico de identidades sexo-genéricas que no se inscriben en su paradigma.

La danza clásica es otro de los dispositivos con los que se difunde y establece esta heteronorma, reforzando los roles estereotipados varón/mujer. En su *praxis* ideal, hombres y mujeres toman clases por separado, planificadas para el desarrollo de movimientos específicos según el género. El hombre gira, salta y levanta a la mujer en una demostración de fuerza y vigorosidad. La mujer, en cambio, flota etérea y liviana sobre las zapatillas de punta, gira de forma planeada y agraciada, se sostiene en equilibrios eternos y es levantada “pasivamente” por los aires. Incluso, la temática por excelencia del repertorio del ballet es el amor romántico heterosexual. La vida de la protagonista siempre gira en torno a lo mejor que le pudo pasar: una historia de amor imposible con el varón “ideal”. En reglas generales, ese amor la destruye o la salva, pero el resultado final es indistinto, lo fundamental es que en ambos casos, decide por ella su destino.

Aestesis decolonial: una invitación a la desobediencia

A los trabajos realizados por el PMC en torno a la epistemología, la economía política y la teoría política, se agrega en 2003 de la mano de Albán Achinte el campo de la “estética decolonial” (Mignolo y Vázquez, 2015). Al día de la fecha hablamos, a partir de Mignolo de una “aestesis¹ decolonial” que señala que el proyecto moderno-colonial también controla nuestros sentidos, percepción y gusto mediante el arte y la estética (que es siempre moderna, posmoderna y altermoderna). Para desprendernos de los reglamentos y las regulaciones impuestas por el “arte” y la “estética”, invenciones ilustradas, fue necesario modificar

¹ En los usos de los últimos diez años a hoy, el término “aesthesis” ha perdido la “h” para devenir en lo “aestésico”, como parte de este mismo proceso en el que también el lenguaje se va decolonizando. Es este último el término que escojo en esta instancia.

también los términos con los que nos referimos a la multiplicidad de experiencias, sensaciones y expresiones creadoras en otras sociedades. Por ello “aestesis” y ya no “estética” o “arte”. A diferencia de lo artístico o lo estético, “... lo aestésico nos impregna, está en todo lo que hacemos. Liberar la aesthesis de la estética des-cubre la geopolítica del sentir, pensar, hacer, creer y la extrae también del imaginario abstracto del sujeto moderno” (Mignolo, 2019: p. 21).

Mignolo propone a la decolonialidad como una invitación a la desobediencia, a un “hacer” y un “pensar-haciendo” (2019: p.22). La decolonialidad no es un mero pensamiento o un conjunto de teorías, es una tarea que implica un involucramiento corpo-vivencial que diluye la frontera entre el par binario teoría y práctica. Dicha invitación resuena en mí en el campo de la danza y la filosofía. “Nijinska”, junto con esta ponencia, son un primer desprendimiento de la modernidad-colonialidad, un desaprender todo lo tenido por “preferible”, “mejor” y “verdadero” (Mignolo y Vázquez, 2015: p.135).

Desde mis seis hasta mis veintidós años practiqué danza clásica de manera ininterrumpida, y no fue hasta mis dieciocho años que puse en cuestión lo que entendía como su incuestionable “superioridad estética” y su sitio inmutable en el trono como “la madre de todas las danzas” (siendo las frases entrecomilladas dichos populares que se repiten hasta el cansancio al interior de este campo). Si bien fue creada a mediados del siglo XVII en Francia, logró instaurarse en el imaginario global como “la” danza, desplazando a otras danzas espectaculares, sociales y folklóricas que fueron incluso previas a su invención. Su ingreso a la Argentina no ocurre hasta el año 1913, “de la mano de la clase alta y la intelectualidad porteña”, estructurándose “bajo una concepción elitista del arte” (Cadús, 2017: p.2). Dicha aparición fue asociada también al progreso y al desarrollo de nuestro país “tercermundista”. Así de efectiva es la retórica de la modernidad-colonialidad, que nos lleva a importar una danza francesa (junto con otras expresiones artísticas europeas) y ubicarla en el Teatro Colón (que según esta misma lógica es el más bello e imponente de nuestro país), en detrimento de las expresiones aestésicas singulares de este territorio.

› **¿Es posible desobedecer a la danza clásica sin salirse de ella?**

Mi primer acto creativo de desobediencia tuvo un objetivo muy claro: trastocar la colonialidad del género. En la búsqueda de antecedentes de corrimientos de la heteronorma en la danza clásica di con la obra *Les Biches* de Bronislava Nijinska, un ballet en un solo acto coreografiado para los Ballets Rusos, con música de Francis Poulenc, estrenado en el año 1924. La obra fue un desfile neoclásico de identidades que desafiaban los estándares y las normativas cis-heterosexuales, entre ellas, “las chicas de gris”: una danza de dos mujeres vestidas de gris, cuyas interacciones sugerían que eran pareja. Hace cien años Nijinska insinuó la existencia de lesbianas y bisexuales en este campo escénico y de allí en adelante, no sucedió mucho más.

Su influencia en el ballet y la danza moderna y su propia figura, fueron invisibilizadas. Nuestra obra lleva como título su nombre en un acto de reivindicación y homenaje.

Reabrir el espacio virtual poético que creó la compositora, yendo más allá de las insinuaciones, fue la idea que disparó el proceso de investigación-creación. La exploración giró en torno a sostener lo más que se pueda los aspectos esenciales del lenguaje de movimiento, mas no las características denunciadas en el desarrollo de esta ponencia. Nos apropiamos de la danza clásica trastocando sus quiénes, sus cómo y sus dónde. Uno de los golpes más fuertes al ego de dicha danza fue su cambio de locación del despampanante teatro a la italiana, a un teatro *under* e independiente, integración novedosa además para este circuito estético. Si bien la danza clásica no comparte sus espacios, el resto de las expresiones estéticas tampoco lo hace con ella.

En una primera instancia, las búsquedas apuntaron a qué queríamos contar para revertir aquella falta de representación de la comunidad LGTBTTIQA+ que nos incomodó a lo largo de nuestros años de práctica. ¿Cómo danzan dos Julietas en el balcón? ¿Cómo son los besos, consentidos, entre Auroras ya no bellas (en el sentido occidental de belleza) ni durmientes? No se trataba simplemente de reemplazar dentro de un relato de amor romántico a un “varón” por una “mujer”, si no de plasmar por lo menos una de las tantas maneras en las que se desenvuelven la ternura y la intimidad entre dos personas feminizadas. Partimos del enamoramiento entre amigas en la infancia y la adolescencia, de aquella obsesión de hacer todo lo que se supone que, como “mujeres”, deberíamos disfrutar de realizar juntas: contarnos chismes, hablar de nuestras emociones, peinarnos mutuamente, probarnos ropa y vestarnos, etc. Eso se convirtió en una nueva potencia: permitarnos hacer en escena aquello que ocultamos tras bambalinas pero es parte de nuestra cotidianidad en tanto intérpretes. La primera de cuatro escenas, se convirtió en el “*pas de deux* del rodete”, una danza en la que una de las intérpretes le realiza el prototípico peinado del ballet a la otra.

Paralelo al desarrollo de esta nueva narrativa, desplegamos necesariamente una serie de transformaciones a los mecanismos técnicos y coreográficos de la danza clásica. Jugar constantemente a levantar y ser levantada, a sostener y ser sostenida, a saltar y a girar con delicadeza pero también con vigorosidad, evitando reforzar los roles moderno-coloniales de género, dio lugar a una dinámica de movimiento que, si bien ya existe en otras danzas, no fue aún apropiada por ésta.

Otra forma de actualización fue incluir el uso de la voz, hablada y gritada, para reemplazar la rigidez y artificialidad de la pantomima típica del repertorio clásico. Insistimos en que las bailarinas sí hablan, y no sólo con los pies. También indagamos en el sentido contrario, creando para la segunda escena un *pas de deux* en silencio, sin voz ni música, habilitando el sonido de la respiración y el jadeo por el cansancio. Sin tiempos ni ritmos preestablecidos, se habilitó la posibilidad de la escucha mutua para demorarse en cada movimiento el tiempo que las intérpretes elijan, dando lugar a cierta organicidad y capacidad de

agenciamiento que muchas veces se pierde en el ballet en pos de mantener la sincronidad y el unísono con el compás musical. A mi parecer, es ésta una apertura por demás interesante para seguir investigando.

› **A modo de cierre**

Hubo otras decisiones compositivas interesantes para analizar que quedan fuera de esta ponencia: el uso de un sillón no como adorno escenográfico sino como elemento compositivo con agencia propia, una reversión libre de la escena vulgarmente conocida como “la locura de Giselle” (en la que originalmente la protagonista danza frenéticamente hasta morir luego de descubrir que su enamorado la ha engañado y está comprometido con la princesa), o el beso al son de “Paloma Negra” de Chavela Vargas con el que finaliza la obra, solo por mencionar algunas.

Para concluir, considero fundamental afirmar que no sólo es posible interpelar a la danza clásica desde la práctica misma, sino que optar por este camino utopista puede también resignificar a ésta y a las experiencias incómodas vividas por la imposición de su *canon*. Detenerse en la problematización de aquellas características mencionadas al inicio del escrito, quitarles su peso de esencialidad en tanto constitutivas de la disciplina mediante prácticas poiéticas, estéticas y epistémicas diversas, es un aprendizaje que, en mi caso particular, fue promovido por un contacto genuino con la perspectiva decolonial. Adentrarme en el PMC confirmó ciertas intuiciones relacionadas con la insatisfacción con el ballet y despertó en mí nuevas preguntas para hacerle, desplegando itinerarios posibles que probablemente desemboquen en otros. Quizá así, nos acerquemos lentamente a hacer mundos (otros) con gestos, si se me permite tomar prestada la propuesta de Marie Bardet (2020).

Bibliografía

- Bardet, M. (2020). *Hacer mundos con gestos*. Cactus, Buenos Aires.
- Borsani, M.E. (2021). *Rutas decoloniales*. Buenos Aires, Del Signo.
- Cabnal, L. (2018). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. En Minervas Colectivo de mujeres (comp.), *Momento de paro. Tiempo de rebelión. Miradas feministas para reinventar la lucha*. Minerva, Ciudad de México.
- Cadús, E. (2017). La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo, en *Revista afuera: estudios de crítica cultural*, n°17/18.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género, en *Tábula Rasa*, n°9, pp. 73-101, Bogotá.
- Mignolo, W. Y Vázquez, R. (2015). *Aesthesis* decolonial: heridas coloniales/sanaciones decoloniales. En Mignolo, W. (comp.), *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el crear*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después, en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, n°25, pp.13-27. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia.
- Oyèrónké, O. (1997). *The invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Quijano, A. (2000). ¡Qué tal Raza!, en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol 6 N°1,1-4/2000a, pp. 37-45.
- Walsh, C. (2018). SOBRE EL GÉNERO y su modo-muy-otro, en *Cadernos de estudos culturais*, vol.2, pp.25-42. Campo Grande, MS.