

DISCURSO CAPITALISTA Y EL LUGAR DE LA SUBJETIVIDAD EN EL QUEHACER CON LA DANZA

Juana Alejandra Alafita Cobos

La palabra se encarna en el cuerpo y el espacio se vuelve papel para escribir. Es capaz de hablar del hombre, pero es incapaz de hablar de sí misma. Necesita ser nombrada por el hombre para poder dar cuenta de ella, necesita ser nombrada para manifestar su existencia. La danza es la palabra no hablada guturalmente, pero hablada a partir del cuerpo. La danza no existe por sí misma, existe por ser creación del hombre y a partir de su cuerpo. Bien lo dijera Neruda: “[...] hay un grito en mi boca que mi boca no grita”.¹ Es, pues, una relación palabra-cuerpo y el *querer decir* con el cuerpo, lo que muchas veces no se logra, y lo que se dice a veces sin querer.

¿POR QUÉ ESTUDIAR LA DANZA?

La danza es una de las manifestaciones que antecedieron al lenguaje mismo, o a la forma de lenguaje que hoy conocemos. La danza es una creación del ser humano, más antigua que las pinturas de los bisontes en aquellas cavernas de Francia.

Cada día se vuelve más importante y necesario, no sólo bailar la danza y danzar el cuerpo, sino también aprovechar su intención de *decir* para hablar de lo que sucede y ha sucedido con ella en el mundo, en las diversas sociedades, en cada hombre y en cada mujer.

Cuestionarse sobre lo que nos acontece a través del tiempo, es una tarea esencial para trascender como sociedad y como sujetos. Investigar sobre la relación con todo aquello que sujeta, esté o no a la vista, también permite, no sólo permanecer y vivir, sino vivir sabiendo su lugar, vivir sabiendo el sentido de la vida, defender ese lugar que le da sentido a nuestra vida.

El arte no es uno, es cómo se vive en cada sujeto y cómo vive el sujeto con su época; el arte responde a todo esto y el sujeto responde a él. El arte, al ser producto del sujeto, habla de sí y del otro, de un contexto, de una época; el arte puede interpelarnos pues ofrece la posibilidad de un cambio de lugar y posición como sujetos.

Dentro de la danza, existen ciertos cánones que se han transmitido, a lo largo de los años, a través de instituciones que introducen ideas y modelos de cómo actuar. En estas instituciones, de carácter educativo y formativo, se conduce a los artistas dentro de la danza con un determinado pensamiento, aunado a propósitos para el sostenimiento de ideologías dominantes, poniendo dichos cánones como condición para alcanzar la expresividad y competencia dentro de la danza.

En muchos casos, estos cánones aparecen como leyes que impiden a los sujetos la oportunidad de vivir su expresividad, su propia danza o la ocasión de investigar algo que, por naturaleza, les pertenece: su movi-

¹ Pablo Neruda, “Tengo miedo”, en *Crepusculario* (1923), Andrés Bello, Santiago de Chile, 1999, p. 56.

miento y el conocimiento de su cuerpo. Lo anterior, en referencia a ciertos movimientos o escuelas de danza. Sabemos, sin embargo, que cada sujeto construye su propia concepción de arte, de acuerdo con sus vivencias y sus vínculos establecidos, a partir de los cuales crea y recrea su existencia. Estas concepciones materializan los diversos quehaceres con la danza dentro y fuera de las instituciones, así como las formas de colocarse dentro de ella.

Todos los sujetos se encuentran dentro de una red tejida de pensamientos, de creencias, de formas de vivir, de quehaceres, de arte y de guerra, de monedas y de intereses que, al conjuntarse, construyen las particularidades de la vida y de los tiempos. Estas formas de pensar que desembocan en actos, conforman los discursos y relatos de cada época, porque el acto es también palabra y, como bien señala Néstor Braunstein, “un acto que es también, por fuerza, un efecto de la palabra”.² Por lo tanto, hablar de *arte* se vuelve complejo, no sólo por la carga connotativa del término, sino por el abuso que se ha hecho de éste como instrumento de transformación del pensamiento hacia intereses hegemónicos. Ahora ya no importa que el arte cuestione al sujeto, sino que se apegue a la técnica y a los cánones para alcanzar ciertos objetivos que benefician a aquellos que se encuentran detrás de la estructura económica imperante de la época —el capitalismo—, cuyo precepto fundamental es vender, acumular y vender, pero, ¿qué es lo que vende? Imaginarios construidos en palabras que, aparentemente, esconden sus propios intereses.

CONSTITUCIÓN DEL SUJETO QUE DEVENDRÁ ARTISTA

Sería imposible hablar del artista sin hablar del hombre, porque el artista es precisamente eso, un hombre o una mujer que hacen arte. El, o la artista, no son sino un sujeto: el artista no es *sin-un-sujeto*. Es por eso que es importante hablar de la constitución del hombre, de un hombre que es sujeto antes que cualquier cosa. Pero, ¿a qué se sujetan este hombre o esta mujer? Pues a la palabra, que da constancia de su existencia, pero no existencia en carne, sino esa existencia que permite entrar en lo social, existencia que se produce solo y frente a un otro. Y la palabra, ¿qué tiene que ver con el arte? Hablar de uno es también hablar del otro, en relación con otro, pues lo que hay en medio de otro y otro es lenguaje.

En *Sujeto del inconsciente...*, Helí Morales dice: “dos sujetos y el lenguaje como aquello que los constituye y los relaciona”.³ Entonces, tenemos que el sujeto no solo está sujeto al lenguaje sino que es un sujeto del inconsciente o, como dirá Lacan, inconsciente de su lenguaje. El hombre no sabe por qué habla y, sin embargo, lo hace.

El lenguaje, pues, aparece como imperativo, como una orden. Uno no piensa y dice: ¿deseo hablar o no?, ¿deseo pensar o no? Sólo se hace. Considerar la pregunta ya pone en evidencia la adquisición de éste. Entonces, así aparece el *Otro* con mayúscula que propondría Lacan, ese *Otro* que es el lenguaje y que aparece como Ley, y que es transmitido por ese *otro* con minúscula que ha sido ya sometido al lenguaje. Entonces, ¿por qué es inconsciente? Porque el *otro* no sabe que convoca a *Otro* con el lenguaje. Por ejemplo, es más evidente cuando la mamá le dice al niño o a la niña: “¡Di mamá!” Es muy claro cómo es que lo que demanda es, precisamente, la palabra. Pero la madre, o quien sea que demande hablar a ese niño o niña, no sabe que, a partir de esa demanda de palabra, estará en trámite la constitución de un sujeto.

² Néstor Braunstein, *El goce. Un concepto lacaniano*, Siglo XXI, México, 2006, p. 13.

³ Helí Morales, *Sujeto del inconsciente. Diseño epistémico*, Ediciones de la Noche, México, 2001, p. 294.

Dijera René Descartes: “Pienso, luego existo”.⁴ Ahora bien, ¿qué tiene que ver todo esto con el artista? Pues que, en aquel niño en el que fue introducido el lenguaje, no sólo es el habla lo que se adquirió sino un lugar, un lugar dado por la palabra, pues la palabra es la que envuelve o construye todo lo social, las reglas, la cultura, ligada al lenguaje, todo dentro del psiquismo del sujeto. Es decir, la estructura psíquica del sujeto está construida de palabras y, precisamente, ante la falta de lenguaje para expresar *eso* que le provoca todo lo que lo compone, es posible que surja la necesidad del arte como alternativa para hablar de *eso*, eso que no puede ser puesto en palabras.

ARTE Y SUBJETIVIDAD: APROXIMACIONES CONCEPTUALES EN TORNO AL ARTE

Una definición de *arte* podría consistir, en principio, en decir que es la realización de una actividad por el propio amor a la actividad, como bien lo dice la frase “por amor al arte”. Con el paso del tiempo, esta concepción fue cambiando, hasta poder ver en él la posibilidad del transmitir un discurso o una postura ante la época. Sin embargo, la idea no es colocar, dentro o fuera de una definición de *arte*, al producto dancístico o la propuesta de trabajo dancístico, sino analizar su posición ante la época, pues así como la danza se pone en función de la época, ocurre lo mismo con el arte. Así, las concepciones de éste ocurrirán de acuerdo con las distintas posturas frente a la época y sus discursos. De cualquier manera, para no perderse fácilmente en la infinitud de las posibilidades, podemos acudir a la siguiente definición de arte, en la que se podría incluir a la danza y, al mismo tiempo, a las distintitas propuestas y objetos de arte dentro de ella. Javier Domínguez nos dice:

Lo sublime y lo bello caracterizaron el Ideal del arte de la forma simbólica y clásica; en el arte de la forma romántica, que para Hegel incluye lo que para nosotros hoy es arte de la cultura moderna, el Ideal del arte queda abierto y es una empresa riesgosa. Ya en Hegel se habla de este arte como arte de la disolución del Ideal, pero no porque no lo tenga, sino porque el principio de este arte es la subjetividad libre del artista, de modo que la determinación de los contenidos y las formas de la obra de arte quedan a su disposición, a la disposición de su humanidad con la humanidad; sublime, bello, no bello, ahora son opciones.⁵

La subjetividad para Hegel es, pues, un principio dentro del arte, porque el arte es nada menos que la producción de un artista, de un hombre; entonces, no hay arte sin hombre. Si existe el arte es porque el hombre siente esa necesidad de surgir en él.

Sobre la subjetividad, Isabel Jáidar nos dice:

Es el adentro y el afuera. Es universal e individual [...] De esta manera, el afuera es parte constitutiva del adentro [...] Es, aventurándome a decirlo, toda la red simbólica de relaciones entre el sujeto y el objeto donde el sujeto integra el objeto y es integrado por éste.⁶

La subjetividad, pues, surge como un producto de la relación de un *otro* con minúscula que ya ha sido atravesado por un *Otro* con mayúscula: el lenguaje. A partir del lenguaje y lo que experimente en su relación con el entorno, el sujeto irá construyendo una concepción de todo lo que le rodea, hará un registro de esos vínculos establecidos, pero, ¿a partir de qué? Sí, del lenguaje. ¿Y qué es el lenguaje? Dylan Evans responderá:

⁴ Cfr. René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Gredos, Madrid, 1987.

⁵ Javier Domínguez Hernández, “El ideal del arte en Hegel: Ser actual para la cultura de su presente”, *Konvergencias: Filosofía y Culturas en Diálogo*, Nº 13, Año IV, Medellín, 2006. Artículo digital disponible en: <https://bit.ly/2Xk9Hgs>.

⁶ Isabel Jáidar Matalobos, “Por los senderos de la subjetividad”, en Isabel Jáidar Matalobos (comp.), *Tras las huellas de la subjetividad*, UAM-Xochimilco, México, 2003, p. 55.

[...] para Lacan el lenguaje no es un sistema de signos (como lo era para Saussure), sino un sistema de significantes. Los significantes son las unidades básicas del lenguaje [...] los significantes se combinan en cadenas significantes siguiendo las leyes de la metonimia.⁷

Es así como estas cadenas de significantes constituirán el pensamiento del sujeto, no sólo respecto a lo que lo rodea, sino respecto a él dentro de todo esto. La posición que él tome dentro de la vida, eso será su subjetividad.

Regresando a Hegel, se puede decir que el producto de cada artista dependerá de los significantes que, en torno al significante *arte*, conformen su concepción o significado de éste. Ahora bien, Rosemary Lambert dice también que: “Arte es lo que cualquier persona decide presentar como arte, es un habilidad humana”.⁸ Acá, entonces, *arte* será lo que sea llamado “arte”, no importando las características de la materia en sí, sino que dicha materia o dicho objeto sea nombrado con el término.

DANZA CLÁSICA

Mientras que, en algunos lados, se danzaba para agradecer a los dioses por la cosecha, o para pedir por la lluvia en lugares de sequía, en otros lugares se danzaba para cortejar. La danza también formaba parte de las fiestas de la Corte del Rey, como sucedió en Italia o Francia, siendo estos bailes de donde surgiría, más tarde, aquella danza reconocible en casi todo el mundo como ballet. Adolfo Salazar nos dice, al respecto, lo siguiente:

Las mascaradas figuran en los banquetes franceses en la época de Carlos VI, acabando el siglo XIV, y estaban tan bien dispuestas por ingenios agudos y tan bien organizadas que, más que una fiesta de momos o de máscaras, son ya espectáculos coherentes, anticipando lo que muy poco tiempo después se conocerá como *balletto* en Italia y *balet* o *ballet* en Francia.⁹

Para Ossoona, los cánones del ballet son los siguientes:

- La idealización de la figura humana desafiando la ley de gravedad;
- Desecha el ángulo como medio expresivo;
- Adopta sólo líneas o curvas, pues éstas se consideraban exquisitas y refinadas a la vista.¹⁰

Estos cánones han sido integrados en la técnica del ballet clásico que se transmite hasta nuestros días y se ha protegido para la conservación auténtica de dicha danza. Es a partir de esto que se justifica una estricta disciplina y cierto despotismo u hostilidad que ha acompañado su enseñanza por siglos.

La razón de ser del ballet clásico se encuentra en bailar por amor al movimiento mismo; surge de la necesidad de expresar el placer que causa el moverse, el disfrute. Su esencia o expresión gira alrededor de la belleza, la armonía, la felicidad, mientras que la danza clásica es concebida en las Cortes, entre celebraciones y banquetes, para divertirse.

⁷ Dylan Evans, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Paidós, Buenos Aires, 2007, p. 177.

⁸ Rosemary Lambert, *Introducción a la Historia del Arte. El siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p. 78.

⁹ Adolfo Salazar, *La danza y el ballet*, FCE, México, 1986, p. 77.

¹⁰ Cfr. Paulina Ossoona, *La educación por la danza. Enfoque metodológico*, Paidós, Buenos Aires, 1984, p. 8.

DANZA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Paulina Ossona dice con respecto a la danza moderna contemporánea:

La danza moderna no tiene nada que ver con los bailes que realizan nuestros jovencitos en las boites de moda, ni tampoco con el espectáculo que despliega ampliamente la revista y asiduamente el show, aunque puede, a veces, inspirarse en ese ambiente para un ballet de argumento o para reflejar una impresión de la época, es decir, utilizarlo como materia prima, como un testimonio del conflicto del hombre en su época y situación geográfica. La danza moderna es un aspecto culto del arte de la danza, que adopta formas adecuadas a la expresión de su época.¹¹

Ossona propone abordar desde la danza un discurso que muestre la problematización del hombre en relación con la situación tiempo-espacio, excluyendo ciertas actividades relacionadas más explícitamente con el divertimento. Plantea, además, una danza como instrumento portador del discurso de su época y de su cultura, y lo dice con energía: “En la danza moderna se baila para expresar al hombre en relación con el hombre, o a la naturaleza, la divinidad, la máquina, las pasiones o las costumbres”.¹² Señala también que la danza contemporánea nace subversiva, ante los cánones de la danza clásica, con un contenido más que permite retratar la situación de la época. Afirma que la danza moderna no es la evolución de la danza clásica, sino de una escuela que nace precisamente anticlásica, en referencia clara a Isadora Duncan, quien se rebela ante las normas establecidas al no encontrar en el clásico la posibilidad de expresar a partir de una gama más amplia de matices, lo que la danza moderna sí permite y necesita para comunicar o expresar distintas emociones.

La Segunda Guerra Mundial, después de llevarse muchas vidas, traerá consigo una forma completamente distinta de concebir la vida. Con esto, el arte como actividad humana, también se ve trastocado, así que los artistas comienzan a cuestionar su quehacer. La estética, en la que tanto se había basado el arte —considerado así por la clase dominante, causante de la guerra—, planteó su cambio a una nueva estética, la de un nuevo arte. La danza como arte también sufría cambios, y es ante estas nuevas necesidades que nace la danza contemporánea, una danza que intenta ser neutra en su obra, como una hoja en blanco en donde el espectador puede crear y creer lo que desee, donde hay lugar para todas las expresiones, para lo clásico y lo moderno, para cualquier filosofía o religión. La danza contemporánea será un lugar donde cabe todo.

INTRODUCCIÓN DE LA DANZA ACADÉMICA EN MÉXICO: DANZA Y NACIONALISMO

Cuando la danza se introduce en una escuela y esto es mediado por el Estado, es porque debió haber surgido la posibilidad de llegar a algún propósito dentro de un proyecto estético definido. Para entender esto, es necesario volver a Gramsci, quien refiere lo siguiente:

[...] todo Estado es ético en cuanto que una de sus funciones más importantes es la de elevar a la gran masa de población a un determinado nivel cultural y moral, nivel (o tipo) que corresponde a las necesidades de desarrollo de las fuerzas productivas y por lo tanto a los intereses de las clases dominantes. La escuela como función educativa positiva y los tribunales como función educativa represiva y negativa son las actividades estatales más

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² *Ibidem.*

importantes en tal sentido: pero en realidad, a ese fin tienden una multiplicidad de otras iniciativas y actividades supuestamente privadas que forman el aparato de la hegemonía política y cultural de las clases dominantes.¹³

Después de la Revolución, Vasconcelos defenderá un nacionalismo bajo su teoría sobre la raza cósmica, en la que busca salvar al indio e incorporarlo en la vida “cultura” y “apropiada” de los símbolos patrios y las leyendas del México antiguo, buscando la identidad del nuevo pueblo mexicano, nacido de la mezcla del indígena y el español.¹⁴ A partir de este pensamiento, en México, surgirá la necesidad del Estado por transmitir la formación dancística a través de instituciones, inaugurándose, en 1931, la *Escuela Plástica Dinámica*, primera escuela oficial de danza en México, siendo el responsable de esta creación el Departamento de Bellas Artes perteneciente a la Secretaría de Educación Pública. Después de un año, esta misma escuela cambia de nombre y pasa a ser la *Escuela Nacional de Danza*. Estas escuelas son creadas con la intención de que existiera una danza nacional.

Posteriormente, en 1939, llegan a México Anna Sokolow y Waldeen, quienes introducen la danza moderna, apoyados también por el Departamento de Bellas Artes, consiguiendo abrir, en el año de 1940, dos compañías de danza moderna, parte del *Ballet de Bellas Artes*.¹⁵ Esto ocasionará una rivalidad entre las dos corrientes imperantes dentro de la danza en aquella época: los clásicos y su compañía de ballet de la Ciudad de México —que correspondía a la *Escuela Nacional de Danza*—, por un lado, y los modernos por el otro. Ambas escuelas bajo una ideología nacionalista, pero cada una con sus propios proyectos artísticos y políticos.

El proyecto de la danza moderna deja de funcionar entre 1950 y 1952. Para 1957, regresa la compañía ahora llamada *Ballet Contemporáneo* que, junto al *Ballet Nacional*, se va a una gira por la URSS, China y Europa. De aquel viaje regresan con ideas por hacer obras más universales en su contenido, en cuanto a la música, vestuario y todo el modo de trabajar, pero principalmente en su forma de concebir su propia nación. Las experiencias de esta gira influirán determinadamente en la danza moderna de los años 60's y 70's.¹⁶

En 1963, el Instituto Nacional de Bellas Artes tiene un cambio de política, lo que conduce a un desplazamiento total de la danza moderna, creando ahora la compañía oficial *Ballet Clásico de México*. Durante algunos años, los miembros de la antes *Compañía de Danza Moderna* hacen esfuerzos para mantener el proyecto de forma independiente, pero no lo logran, así que, en 1966, se separan para dar fin a una escuela que llevó por ese tiempo el nacionalismo en sus venas. Al respecto, Margarita Tortajada refiere lo siguiente: “Así, vemos que la danza ha tenido su propio desarrollo y sobre ella han incidido las políticas culturales del Estado, ejecutadas por los diferentes gobiernos de acuerdo a sus propias necesidades”.¹⁷

CAPITALISMO, IDEOLOGÍA Y DANZA. LOS APARATOS IDEOLÓGICOS DE LOUIS ALTHUSSER Y LOS DISPOSITIVOS DE MICHEL FOUCAULT

Néstor Braunstein nos dice:

Quien controla los relojes controla el tiempo (—¡Atención! El tiempo cronológico; no el tiempo lógico). Quien controla los aparatos de posicionamiento global (GPS) controla el espacio y el lugar que en él ocupan los orga-

¹³ Antonio Gramsci, “Cuaderno 8 (XXVIII) 1931-1932. Miscelánea y apuntes de filosofía III”, en *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 3, Era, México, 1984, pp. 307-308.

¹⁴ Cfr. Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, INBA, México, 1995.

¹⁵ Guillermo Arriaga, *La época de oro de la danza moderna mexicana*, CONACULTA, México, 2006, p. 24.

¹⁶ Cfr. Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

nismos. (—¡Atención! Los organismos; no los sujetos). Quien controla el mapa genómico controla la identidad. Quien controla el saber controla el hacer y quien goza de la propiedad de los aparatos que permiten computar y calcular controla el actuar. Quien controla los archivos controla la memoria, la forma en que el sujeto recuerda su pasado y percibe su presente. El de todos y el de todo.¹⁸

Y quien posea el dinero, poseerá el control de todo lo anterior: he ahí el sentido del capitalismo. Se ha de elaborar el más perfecto engranaje que permita a quien posee el poder mantenerlo. Entonces, se entiende que, dentro de una sociedad, las políticas, las leyes, las instituciones, y todo lo que la conforma, tendrán lugar sólo en función de cuidar el interés de seguir acumulando toda la riqueza monetaria posible para mantener la estructura social tal y como se vive.

Louis Althusser menciona que el Estado es quien, a partir de la represión, tiene la función de mantener el poder dentro de las clases dominantes, pudiendo éstas, así, seguir teniendo bajo su yugo a las clases obreras, con el fin de sostener el capitalismo a partir de su trabajo.

Se incluye en esta denominación no sólo al aparato especializado (en sentido estricto), cuya existencia y necesidad conocemos a partir de las exigencias de la práctica jurídica, a saber la policía —los tribunales— y las prisiones, sino también el ejército, que interviene directamente como fuerza represiva de apoyo (el proletariado ha pagado con su sangre esta experiencia) cuando la policía y sus cuerpos auxiliares son “desbordados por los acontecimientos”, y, por encima de este conjunto, al Jefe de Estado, al Gobierno y la administración.¹⁹

Pero también dirá que, dentro del Estado, hay otras entidades que apoyan dicho cometido; que, además del gobierno, su jefe de Estado y de su administración, hay instituciones que operan de distinta forma para poder conseguir los propósitos de éste desde la ideología en los sujetos. Esperanza Molleda, a este respecto, dirá: “La ideología se materializa en prácticas sociales, la ideología está orientada a la acción, a mantener, como dice el propio Žižek, la ilusión de que continuamos caminando derecho todos juntos en una misma dirección”.²⁰

La ideología está encaminada a producir acciones específicas en los sujetos de acuerdo a sus concepciones, sobre todo aquello que le atañe por pertenecer a una sociedad —la vida, la muerte, el sexo, la familia, la moral—, por lo que Althusser propondrá que, dentro de la sociedad, existen ciertos aparatos ideológicos que controlan dichas creencias y concepciones que devienen en acciones:

Designamos con el nombre de aparatos ideológicos de Estado cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas. Proponemos una lista empírica de ellas, que exigirá naturalmente que sea examinada en detalle, puesta a prueba, rectificadas y reordenadas. Con todas las reservas que implica esta exigencia podemos por el momento considerar como aparatos ideológicos de Estado las instituciones siguientes (el orden en el cual los enumeramos no tiene significación especial):

- AIE religiosos (el sistema de las distintas Iglesias),
- AIE escolar (el sistema de las distintas “Escuelas”, públicas y privadas),
- AIE familiar,
- AIE jurídico,
- AIE político (el sistema político del cual forman parte los distintos partidos),

¹⁸ Néstor Braunstein, *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*, Siglo XXI, México, 2011, pp. 23-24.

¹⁹ Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 19.

²⁰ Esperanza Molleda Fernández, “Las dos caras de la ideología del capitalismo tardío”, en Luis Seguí (comp.), *Triunfo y fracaso del capitalismo: Política y psicoanálisis*, Miguel Gómez Ediciones, Madrid, 2010, p. 130.

AIE sindical,
AIE de información (prensa, radio, T.V., etc.),
AIE cultural (literatura, artes, deportes, etc.).²¹

Ahora bien, si ubicamos a la danza dentro del arte, como parte de la cultura, pasa a formar parte también de los aparatos mencionados por Althusser como aquella que no sólo es creada por el hombre; en cambio, cada artista, en medio de su obra, habla de sus concepciones sobre aquello que llamamos realidad como su verdad, y lo propone por medio de su producto artístico. El arte, entonces, podrá ser, no sólo el devenir de aquello que no pudo ser apalabrado, sino también una propuesta para los demás sujetos ante la vida.

Margarita Tortajada dirá: “La ideología presente en todas las manifestaciones de la sociedad, incluyendo el arte, actúa como cemento de esa sociedad, dándole unidad a la forma social”.²² Es así como la danza, como uno entre otros aparatos ideológicos de Estado, surge con la idea de servir como vehículo de una ideología para alcanzar fines específicos, transformándose en acciones en otros sujetos, apoyando las ideas de los que están colocados en el poder, lo que nos devuelve a Althusser:

Enunciando este hecho en un lenguaje más científico, diremos que la reproducción de la fuerza de trabajo no sólo exige una reproducción de su calificación sino, al mismo tiempo, la reproducción de su sumisión a las reglas del orden establecido, es decir una reproducción de su sumisión a la ideología dominante por parte de los obreros y una reproducción de la capacidad de buen manejo de la ideología dominante por parte de los agentes de la explotación y la represión, a fin de que aseguren también “por la palabra” el predominio de la clase dominante.²³

Sobre la aplicación de esto, se puede dar cuenta de lo que ocurrió durante la ocupación nazi y el trabajo de algunos bailarines expresionistas de ese tiempo, entre los que destacamos al alemán Rudolf Von Laban y su *Labanotation*, un sistema de notación que funcionó para poder organizar y llevar a cabo un espectáculo gigantesco, el de los Juegos Olímpicos de 1936, en el que podemos ver cómo este bailarín pone a la danza al servicio del poder, ocupándola como aparato ideológico de Estado. De acuerdo con Isis Wirth, Von Laban dijo: “Tenemos que poner nuestros medios de expresión y el lenguaje de nuestra fuerza al servicio de la tarea más grande que se le presenta a nuestro pueblo, y de la cual nuestro Führer, en su infinita claridad, conoce los caminos”.²⁴ Es en este preciso momento de la historia que la danza y la ideología se articulan, pues el poder, y los sujetos dedicados a aquella, envueltos en la idealización de su trabajo como bailarines y encontrando en éste un posible sentido de existencia e identificación, coinciden en la forma de querer transformar su entorno, su sociedad:

[...] los bailarines pretendieron elevarse por medio de la búsqueda identitaria del “hombre nuevo” nazi. Las escuelas de danza fabricarían cuerpos flexibles y ligeros, sin contradicción con esos rígidos de las gigantescas concentraciones y marchas. El nazismo se basaba en la realización de la vida eterna de la raza germánica, cuya forma era el *neue Mensch*. En esta parte “artística” de la ideología, los bailarines se colocaron. Las técnicas de su movimiento fueron puestas al servicio de la construcción del *neue Mensch*.²⁵

Durante este régimen, se puso fin a muchas obras artísticas, muchas de las cuales fueron quemadas, así como fueron perseguidos y asesinados, no sólo artistas, sino estudiosos. Freud mismo, en su *Presentación*

²¹ Louis Althusser, *op. cit.*, pp. 24-25.

²² Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 21.

²³ Louis Althusser, *op. cit.*, pp. 14-15.

²⁴ Isis Wirth, “Danzas macabras bajo la esvástica. Un viaje compartido desde el principio entre la danza alemana y el régimen nazi”, *Cubaencuentro*, La Habana, 2013. Artículo digital disponible en: <http://bit.ly/38r4Fpj>.

²⁵ *Ibidem*.

autobiográfica, habla sobre la dificultad de ser judío en aquellos tiempos.²⁶ Sin embargo, no todas las artes fueron atacadas y los nazis vieron en la danza una manera de llegar al pueblo aún no conquistado, transmitiendo, por medio de ella, su percepción del hombre y de la vida. Es así como se generaron otras nuevas obras, surgiendo nuevos artistas bajo la ideología del nazismo, como da cuenta la siguiente cita:

En la primavera de 1933 (pocos meses después de que los nazis tomaron el poder), la danza había sido la única manifestación artística que no figuraba en la lista del partido a purgar de la “decadencia judeo-marxista”. Desde luego, hicieron la “limpieza” reglamentaria con los bailarines judíos, en tanto los de tendencia social-demócrata se exiliaron. Pero nunca tuvieron los nazis con la danza alemana (“expresionista”, o *Ausdruckstanz*) ningún diferendo estético. Lo contrario de lo sucedido con otras artes y prácticas que, como la danza, eran también de *avant-garde*: la danza no fue considerada un “arte degenerado”, *ertantete Kunst*. (Los nazis, curiosamente, no vieron lazo alguno entre la pintura expresionista que condenaron y las “contorsiones” de esa danza).²⁷

No es la danza quien apoya la ideología de Adolfo Hitler, es la danza la que es ocupada por él, apoyado de otros artistas, como la bailarina Mary Wigman —quien, impregnada del espíritu de la esvástica, celebra en su diario la fecha del cumpleaños del Führer e introduce en sus escuelas el antisemitismo—, o el ya mencionado Rudolf Von Laban.

Además de los aparatos ideológicos de Estado, Michel Foucault hablará de los dispositivos, destacando en ellos una función muy parecida a la de los aparatos de Louis Althusser. A este respecto, Braunstein dirá: “[...] entiendo como *dispositivo* a una especie —digamos— de formación que tiene como su función principal en un momento histórico dado la de responder a una *urgencia*”.²⁸ Es decir, ante una necesidad específica, el dispositivo aparece para cubrirla en un tiempo preciso. Entonces, para aparecer como dispositivo, la danza tendría que suceder en determinado momento para cubrir con una encomienda particular de esa temporalidad, de acuerdo con las demás características del contexto social.

Más ampliamente, el dispositivo

ejecuta múltiples funciones. Puede aparecer como el programa explícito (“discursivo o no”, dicho en palabras o materializado en equipos, aparatos, edificios, etc.) de una institución, como elemento que permite justificar u ocultar una práctica, o como una interpretación *a posteriori* de esta práctica a la que otorga un cierto campo de racionalidad... o como todo ello a la vez. El discurso se agrega a modo de una puesta en palabras que viene a racionalizar lo ya existente y complementa la coerción social ya existente, más o menos violenta, con el lenguaje, integrando así un conjunto multilineal y dinámico [...] ¿Es abusivo decir que consiste esencialmente en una inclusión de los cuerpos gozantes en los discursos, de lo viviente (*bios*) en el aparato de la dominación?²⁹

Continuando con la inclusión de la danza dentro de este término, es necesario recordar que la danza no es una, sino que varía de acuerdo con los objetivos subjetivos y colectivos; además, debemos traer a colación las necesidades bajo las que surge: el ballet, por ejemplo, nace en las Cortes del Rey; la danza moderna, como se describe en párrafos anteriores, pareciera surgir de forma subversiva ante la danza clásica, tan valorada hasta nuestros tiempos.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, hay un movimiento de posición de los artistas ante los acontecimientos, pues con la guerra ocurre una transformación en todos los aspectos: social, cultural, ideológica y, por

²⁶ Cfr. Sigmund Freud, *Presentación autobiográfica* (1925 [1924]), Obras Completas, Tomo XX, Amorrortu, Buenos Aires, 1992.

²⁷ Isis Wirth, *op. cit.*

²⁸ Néstor Braunstein, *op. cit.*, p. 74.

²⁹ *Ibidem*.

supuesto, económica. La vida comienza a vivirse de distinta forma. El dolor está presente en muchos rincones, por lo que se busca transmitirlo, haciéndolo llegar a todos los sujetos, incluyéndolo en aquella forma de ver lo acontecido. Es decir, la danza no ha sido una ni se ha mantenido estática, ha sido reinventada a través de la historia, de acuerdo con las necesidades y los acontecimientos.

La danza trata de involucrar al otro en una misma visión, ya sea de ejecutante o como espectador; trata de compartir un sentir, un pensamiento, pero trata también de influir en este otro para accionar con una propuesta particular, como ocurre con la creación de escuelas en el México nacionalista después de la Revolución, aquel nacionalismo que, de acuerdo con Margarita Tortajada, “se enarbola como la bandera del Estado y en la práctica pretende la unidad nacional a fin de imponer su proyecto de acumulación de capital”.³⁰

La danza, pues, puede ser utilizada como dispositivo, sin embargo, pensado este último en términos foucaultianos como

un producto histórico [que] responde a necesidades estratégicas. El dispositivo, una vez constituido, permanece relativamente estable mientras tiene lugar un proceso de sobredeterminación funcional: cada efecto, cada elemento, positivo o negativo, querido o no querido, entra en resonancia o contradicción con los demás integrantes del conjunto y exige un reajuste; es dinámico, coyuntural, sometido a transformaciones.³¹

Mientras Adolfo Hitler hacía uso de la danza para introducir sus ideas sobre el mundo en los Juegos Olímpicos de 1936, en México, en 1931, era creada la *Escuela Plástica Dinámica*, primera escuela oficial de danza en el país, cargada de toda una ideología nacionalista recién nacida después de la Revolución de 1920. La danza, en distintos lugares y en distintos momentos, se pone al servicio del Estado con la idea de transmitir en los sujetos su misma forma de concebir el país, de unificar a su pueblo. Hasta la fecha, la danza forma parte de las políticas educativas propuestas a impulsar a los países, siendo transmitida en las instituciones con nuevos fines —como se verá más adelante—, reajustándose a las necesidades del Estado y sujetándose a una temporalidad distinta, pero manteniéndose, por lo que podríamos incluirla dentro de los dispositivos tal y como los concibe Michel Foucault.

EL PAPEL DE LA EVALUACIÓN POR COMPETENCIAS EN LA GLOBALIZACIÓN: FORMADORAS DE CREADORES DEL NUEVO ARTE CAPITALISTA

Estos son tiempos en los que la velocidad de la información, proporcionada por las nuevas tecnologías, hará que el éxito de una empresa resida en quien genere el mejor producto, siendo lanzado al mercado antes que otro. Las organizaciones en esta época han entrado en una etapa donde todo se vuelve efímero, debido a que existe una mayor variedad de productos en constante producción en el mercado, gracias a la rapidez con que las empresas obtienen información, conociendo las últimas tendencias mundiales. A continuación, algunas de ellas:

1. La influencia de las tecnologías de la información y las comunicaciones, TIC (que reciben el nombre de revolución digital, revolución de multimedia o supercarretera de la información), que eliminan fronteras políticas y organizacionales.
2. La globalización de los mercados, la competencia, las asociaciones, el capital financiero y la innovación administrativa traen una nueva visión cosmopolita del mercado global.

³⁰ Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 24.

³¹ Néstor Braunstein, *op. cit.*, p. 75.

3. La sustitución de una economía sustentada en la manufactura y la exploración de recursos naturales por una economía basada en el valor del conocimiento, la información y la innovación.³²

Para este mercado global, no hay lugar donde no pueda ser llevado su producto, compitiendo con el otro. Por lo tanto, la situación se vuelve más compleja entre países que intentan colocarse entre los mejores —sin mencionar que la oportunidad de colocarse en el mercado para los nuevos emprendedores es casi nula y son pocos los que logran brincar a las “Grandes ligas”—, pues ya no sólo importa la rapidez de producción o la calidad; además, están los monopolios que lo acaparan todo. Antes, sólo eran dueños de algún sector de la población, pero ahora, por ejemplo, los que antes sólo vendían súper automóviles como Ferrari —esta marca italiana del caballito—, ahora venden, al mismo tiempo, perfumes, ropa, celulares, lentes, tenis, e incluso útiles escolares.

Este nuevo mercado envuelve y arrasa con todo lo que esté en el globo terráqueo, por lo que el arte pasa también a convertirse en un producto para el mercado. La Escuela —considerada por Louis Althusser como uno de los aparatos ideológicos de Estado— enseña, no únicamente conocimientos técnicos de tal o cual profesión, sino que introduce lo conveniente para ser un buen elemento en el ambiente laboral, incluyendo valores morales y, por supuesto, reglas de orden, implantando la evaluación por competencias para formar a los futuros artistas dentro de los cánones internacionales para que éstos puedan entrar a competir en el mercado.

Lipovetsky y Serroy sugieren que nos encontramos en la época del *capitalismo artístico*,³³ por lo que, hoy en día, los artistas en formación dejan de serlo, artistas, para convertirse en trabajadores, donde lo que importa, como en cualquier otra forma de trabajo, es que haya un producto susceptible de ser introducido en el mercado. El arte deja de ser arte para convertirse únicamente en trabajo y ahora el desempeño subjetivo de los nuevos artistas es evaluado a partir de sus competencias, concebidas como un conjunto de destrezas, habilidades, conocimientos, características conductuales y otros atributos frente a una situación de trabajo.

En la danza ya no importa la expresividad, sino que los saltos sean más altos, que se den más *piroettes*, que haya más acrobacia, porque esto es lo que pide el mercado: “Ha creado un arte para las masas, un arte de un lenguaje fácil, accesible, que no requiere de ninguna cultura. Un tipo de arte que puede gustar o no, pero que es arte, otro tipo de arte”.³⁴

Hoy en día, entonces, el bailarín debe cumplir con las competencias y el perfil asignados según el Consejo Nacional de Normalización y Certificación de Competencias Laborales (CONOCER), entidad paraestatal sectorizada en la Secretaría de Educación Pública en nuestro país.³⁵ Dentro de aquel perfil está incluida la expresividad, no obstante, acompañada del entretenimiento como objetivo; es decir, no se busca la expresividad del artista en cuanto a su subjetividad sino una expresividad que entretenga. El Estado introduce y gestiona este tipo de perfiles encaminados a sus intereses. Ahora, definitivamente, quien guste consumir de algún producto artístico, empezando por el mercado local, también será amansado, entretenido. No se trata, pues, de un producto que ponga en cuestión, en ningún momento, a los sujetos consumistas, a su localidad, sus otros, sus instituciones y, mucho menos, a sus autoridades.

Pese a todo lo anterior, podemos decir, finalmente, que el arte siempre tendrá que ver con una forma de expresar y de decir lo que se juega en su época y en su contexto, permitiendo llevar propuestas e impulsar acciones, ya que posibilita la construcción de subjetividades. El trabajo de cada artista será y dependerá del

³² Adalberto Chiavenato, *Gestión del talento humano*, McGraw-Hill, México, 2008, pp. 38-39.

³³ Cfr. Gilles Lipovetsky & Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Anagrama, Barcelona, 2015.

³⁴ Gilles Lipovetsky, “La era del capitalismo estético”, Conferencia magistral impartida en las instalaciones del Tecnológico de Monterrey el 21 de agosto de 2013.

³⁵ Cfr. ¿Qué es el CONOCER? Misión, visión, política y objetivos de calidad. Disponible en: <http://bit.ly/38qHT2>.

tipo de discurso que se asuma, un discurso con una ideología capitalista —como el actual— o un discurso libre, subversivo y crítico. Es así como surgirán, dentro de un mismo arte, diferentes formas de pensarlo, de vivirse dentro de éste, ofreciendo una propuesta, desde su forma de concebir su lugar, con diferentes matices. Así, podrá devenir un producto dancístico —de acuerdo con las necesidades del Estado—, o bien, un producto subversivo ante las propuestas de otro discurso, un discurso más crítico, más libre, menos ideologizado, con más sentido.