

Danza, género y agencia

Ana Sabrina Mora

Licenciada en Antropología. Estudiante del Doctorado en Cs. Naturales, orientación Antropología (UNLP). Becaria de postgrado de CONICET. Docente-investigadora de la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Mail: sabrimora@gmail.com

Introducción

Me encuentro desarrollando una investigación etnográfica en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, acerca de la construcción de los cuerpos y las subjetividades a lo largo de las trayectorias de formación en las artes del movimiento que allí se enseñan. Ésta institución depende de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires, y allí se cursan tres profesorados (que en los dos primeros casos incluyen tecnicaturas que otorgan el título de intérprete - bailarín): en danzas clásicas, en danza contemporánea y en danza - expresión corporal. Fue fundada en 1.948 con el profesorado en danzas clásicas, una carrera que actualmente exige siete años de estudio para obtener el título de intérprete - bailarín, y once en total para graduarse como profesora o profesor. En 1.994 fue incluido el profesorado en danza contemporánea, con una duración total de nueve años, con un título intermedio de intérprete - bailarín una vez cumplidos los primeros cinco. El profesorado en danza - expresión corporal fue agregado en 1.999; éste se diferencia de los otros dos en que fue diseñado enteramente siguiendo el modelo de los profesorados provinciales de todas las áreas, con cuatro años de estudio (al que se le agrega en este caso un año de formación básica). Con una matrícula que en los últimos quince años se ha cuadruplicado, cuenta actualmente con alrededor de 850 alumnas y alumnos, y con más de 100 profesoras y profesores.

Para este artículo seleccioné algunos ejemplos que provienen de los materiales obtenidos durante el trabajo de campo, que ayudarán a dar respuesta a dos cuestiones: en primer lugar, discutiré aportes, alcances y

limitaciones generales de la utilización de una perspectiva de género como herramienta analítica en un contexto social concreto. En segundo lugar, me ocuparé de uno de estos aportes: la cuestión de la agencia, siguiendo perspectivas conceptuales que han sido utilizadas para la investigación de problemáticas ligadas al género, centrándome en su aplicación a la comprensión del proceso de formación en danzas.

Dentro y fuera del género: alcances y límites de la perspectiva de género

La primera cuestión que me interesa explorar puede sintetizarse en las siguientes preguntas: ¿puede comprenderse una institución, y las prácticas, representaciones y experiencias que en ella tienen lugar, obviando la consideración del género? ¿puede hacerse esto enfocando la mirada solamente hacia el género? ¿es el género un eje en torno al cual se estructuran las desigualdades en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, y por extensión, en los campos de las danzas que en ella se estudian? y de no ser así ¿cuáles son los ejes en torno a los cuales se construyen diferenciaciones y desigualdades en este espacio?

Si el género fuera el principal criterio de estructuración de la diferenciación y de la desigualdad dentro de la institución, entonces veríamos que la delimitación de las fronteras que delimitan grupos y clases de personas a

su interior tendrían que estar regidas por la adscripción de género¹. En este caso, deberíamos encontrarnos con que los criterios de accesibilidad, de promoción, de prestigio, de valoración, de legitimidad, de éxito o de fracaso; las fronteras que delimitan los grupos y las clases de personas; las representaciones que guían las experiencias y las experiencias que refuerzan, reproducen o cuestionan esas representaciones; las visiones sobre sí mismo y sobre el propio cuerpo en relación a la posibilidad de acceso a las posiciones deseadas del campo, entre otras variables, deberían tener a la construcción de las diferencias de género como matriz principal.

En la Escuela de Danzas son otros los criterios que prevalecen al demarcar diferenciaciones y desigualdades. Las características distintivas de cada una de las formas de danza son los principales determinantes de los criterios internos de diferenciación y de categorización, de los objetivos y finalidades, de las experiencias. Esto ocurre porque esas características se recrean en cada clase, y repercuten en las prácticas dentro de cada carrera, y en las representaciones y experiencias asociadas. El principal criterio de diferenciación de alumnos y alumnas dentro de las carreras y entre las diferentes carreras no es la adscripción de género: dentro de danzas clásicas, el principal criterio de demarcación es la presencia, ausencia o cantidad de “condiciones”, y como consecuencia de esto, la capacidad técnica y expresiva; en danza contemporánea, es la amplitud de los recursos técnicos incorporados y la evidencia de un lenguaje propio de movimiento; en danza – expresión corporal, es la presencia

de un lenguaje de movimiento propio y la capacidad expresiva. En cuanto a las visiones recíprocas entre las carreras, están determinadas por las concepciones sobre el cuerpo, el movimiento, la danza y el arte presentes en cada una. Entre los elementos que en cada una se seleccionan para legitimar o desvalorizar las distintas danzas, no hay nociones que tengan que ver con la percepción de diferencias de género o con supuestas características generizadas en las danzas. Las experiencias personales y las representaciones sobre sí mismo y sobre el propio cuerpo, así como las visiones sobre los otros cuerpos, en las tres formas de danza se vinculan con la adecuación o no a las concepciones sobre el cuerpo, el movimiento, la danza y el arte vigentes en la danza que se aprende y practica, y principalmente con el conocimiento creciente, a lo largo de la formación, de las posibilidades de movimiento del propio cuerpo.

Aunque las concepciones sobre el cuerpo y la danza son diferentes en las tres danzas, todas ellas comparten la creencia en el valor de la danza, y específicamente en su potencial transformador del cuerpo y del sujeto. Esta unidad de creencia determina otro principio estructurador de las prácticas, que es aquel que distingue entre un adentro y un afuera. Adentro están quienes hacen danza como una parte importante de su vida, y específicamente quienes forman parte de la Escuela de Danzas. Afuera están quienes, en términos nativos, “no hacen danza”, quienes “no conocen su cuerpo”, quienes “no lo experimentan”, quienes “no lo viven”, quienes “no lo utilizan con un fin expresivo”; por lo tanto, quienes no pueden comprender lo que ocurre dentro de la institución, y más ampliamente, dentro del campo; quienes, por no compartir la creencia en la danza y por no practicarla, no pueden experimentar al cuerpo de la manera que la danza permite, y no pueden comprender lo que pasa en un espacio dedicado a ese arte. Los de afuera, por ende, son individuos percibidos en alguna medida como incompletos, que han dejado inexplorado su cuerpo y las posibilidades de expresión artística que anidan en el movimiento. La frontera no se agota en un límite entre quienes son o no integrantes de la institución; de hecho hay quienes forman parte de ella y son deslegitimados por ser considerados “de afuera” por no ser parte del

¹ De acuerdo a Joan Scott, el género puede ser definido tomando en cuenta dos dimensiones constitutivas: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (1993: 88). Como la diferencia sexual es entendida socialmente como la forma primaria de toda diferenciación significativa, entonces el género cumple un rol crucial en la organización de la desigualdad, dada su función legitimadora de las desigualdades sociales, al facilitar la decodificación de diferentes formas de interacción humana; la relación naturalizada (es decir, construida socialmente pero representada y experimentada como natural) entre varón y mujer, se encuentra en la base de la comprensión y de la legitimación de otros tipos de desigualdad.

campo de la danza. Esta unidad hacia adentro, separada de un afuera, se ve por ejemplo en lo que ha ocurrido en los últimos años en relación a los problemas provocados por la falta de espacio para desarrollar las actividades en la institución: cuando, pasados 46 años de su fundación, en 1.994 se agregó la carrera de danza contemporánea a la carrera de danzas clásicas ya existente, y más aún cuando en 1.999 se sumó la carrera de danza – expresión corporal, estudiantes y docentes de clásico se sintieron invadidos², en un espacio que ya resultaba insuficiente, por algo que veían como danzas inferiores, “sin técnica”, comenzando una historia de conflictos que se mantiene hasta hoy. Pero a pesar de esto, los problemas de falta de espacio, un eje importante de los conflictos entre las carreras, se transformó en un principio de unión al momento de reclamar ampliaciones ante las autoridades de la Dirección General de Cultura y Educación³.

² El ingreso de nuevas carreras dio lugar a un proceso que en parte se corresponde con lo que Carreiras (2004) ha definido como tokenismo. Aunque utiliza esta figura para analizar cuestiones de género, aclara que no está relacionado sólo o necesariamente con dinámicas de género, y que se da siempre que un grupo dominante (podríamos decir, la carrera de danzas clásicas) es presionado para compartir privilegios, poder u otros bienes deseables con un grupo excluido (en ese momento, la danza contemporánea y la expresión corporal), provocado procesos asociados a la situación de token (presiones, exhaltación, encapsulamiento y endurecimiento de las diferencias, percepción de los que ingresan como una amenaza a los valores y prácticas dominantes).

³ En los últimos años, se han tenido que utilizar aulas ubicadas en diferentes edificios públicos de la ciudad (además de la sede en el centro platense, se cursa en aulas del Teatro Argentino, en la asociación “La Protectora” y en la Escuela n° 1), que se han conseguido en calidad de préstamo, provocando una sensación de disgregación de la institución y de erosión del sentido de pertenencia a la misma, junto con la producción de problemas prácticos de funcionamiento (comunicación, supervisión, articulación entre las cátedras, cantidad y distribución del personal). Además de las referencias de los miembros más antiguos a la “magia” que se habría perdido cuando la Escuela de Danzas dejó de funcionar en el Teatro Argentino para pasar al edificio donde actualmente tiene su sede principal, se pueden escuchar actualmente comentarios acerca de la pérdida del “espíritu” de la institución que se estaría produciendo con la dispersión de los espacios donde se dictan las clases; vemos aquí cómo desde dentro de los establecimientos se reproducen sentidos de reificación y de encantamiento de ellos mismos como espacios y de las actividades que en ellos se desarrollan.

Todo esto no significa que el género esté ausente: aunque no sea percibido por los actores como un criterio de diferenciación significativo, es una variable que cruza y modifica las otras matrices de construcción de los cuerpos y las subjetividades durante el proceso de formación en danzas.

El modo de acceso como estudiante a la Escuela de Danzas, por ejemplo, puede ilustrar el lugar que ocupan las diferencias de género en esta institución. Existen distintos criterios de ingreso para cada carrera. El ingreso a Danza Contemporánea, que se hace entre los 15 y los 23 años, se realiza sin evaluación diagnóstica eliminatoria; sólo debe mediar una inscripción y la asistencia a un taller para ingresantes donde se dictan clases de movimiento y charlas informativas; quienes quieran ingresar con más edad, deben rendir una evaluación de nivel. El ingreso a Danza – Expresión Corporal no tiene límite de edad, ni curso de ingreso; tras un año de cursos denominado Formación Básica, se ingresa al primer año del profesorado. El ingreso a Danzas Clásicas, que se hace entre los 8 y los 11 años de edad, es más restrictivo: tradicionalmente, las y los aspirantes debían pasar una evaluación diagnóstica en la que se observaban detalladamente sus características anatómicas y biomecánicas, bajo el supuesto de que se deben tener determinadas “condiciones” (esto es, una serie de características físicas y biomecánicas con las que se cree que se debe contar, entre las que están la elasticidad y la flexibilidad de las articulaciones, las líneas estilizadas de los miembros, la fuerza y el arco del empeine, entre muchas otras) que se consideran necesarias para poder incorporar la técnica clásica. Actualmente, por disposición de la D.G.C.yE., al tratarse de una escuela pública no puede haber un examen eliminatorio; pero igualmente los aspirantes a ingresar son sometidos a una evaluación física diagnóstica, que queda registrada en la institución. Sólo se niega el ingreso a quienes presenten alguna característica anatómica en relación a la cual pudiera ser perjudicial la práctica de la danza clásica; pero durante el curso del ciclo preparatorio, tanto las y los estudiantes durante las clases, como las madres de niñas y niños, son informados acerca de las condiciones (o la falta de ellas) con las que

cuentan sus hijas o hijos, cuestión que muchas veces alienta o desalienta la continuidad en los cursos siguientes, e influencia la actitud de los docentes hacia los estudiantes. Tanto las niñas como los niños debían pasar por el mismo examen eliminatorio, y actualmente por la evaluación física diagnóstica. Pero como en promedio sólo el 1 % de los inscriptos son varones, generalmente se los inscribía aunque hubieran obtenido un bajo puntaje, y aún hoy se intenta retenerlos en la institución, tengan o no las “condiciones” requeridas. La ventaja con que cuentan los varones para ingresar no tiene que ver estrictamente con el hecho de ser varones, es decir, lo que tiene valor no es lo masculino en sí, sino que lo que les da valor es que son un capital escaso y necesario (recordemos que por ejemplo el *pas de deux* es un elemento central en las coreografías de ballet). Lo mismo ocurre con los criterios de evaluación y de promoción: no están formalmente diferenciados por género, pero en la práctica, por las mismas razones (los varones son minoritarios en las tres carreras, con un porcentaje ligeramente mayor en danza contemporánea), los y las estudiantes de todas las carreras perciben que a ellos se les facilita la aprobación de las evaluaciones y la continuidad en las cursadas.

Aunque la mayor facilidad para los varones en el acceso, la promoción y el éxito en la carrera, en todo caso, dependiera más de su escasez que de una mayor valoración de lo masculino, igualmente esto se vincula con percepciones y valoraciones de género. Por ejemplo, el hecho de percibir que “se necesitan varones” para las clases prácticas de danzas clásicas, se vincula con la constitución de roles de género que ha tenido lugar a lo largo de la historia de esta danza.

Desde sus inicios, la danza académica ha estado atravesada por diversas percepciones y valoraciones de género. De acuerdo a Dana Britton (2000), cuando decimos que una organización o una ocupación están generizadas podemos estar refiriéndonos a tres cuestiones: en primer lugar, se debe tener en cuenta que las organizaciones burocráticas típicas están inherentemente generizadas, es decir, han sido definidas, conceptualizadas y estructuradas en términos de la distinción

entre masculino y femenino, y suponen y reproducen las diferencias de género. En segundo lugar, podemos decir que una organización o una ocupación están generizadas cuando están dominadas por varones o por mujeres; en este punto, se debe tener en cuenta que decir que una ocupación está generizada, ya sea masculinizada o feminizada, no es lo mismo que decir que está dominada por varones o por mujeres cuantitativamente: por esto, se debe distinguir entre tipología de género (por ejemplo, si las actividades que en ella se realizan son consideradas propias de mujeres o de varones) y composición sexual de una determinada organización u ocupación, aspectos que pueden o no coincidir. En tercer lugar, podemos hablar de generización cuando una organización u ocupación está descripta y concebida en términos de un discurso que deriva de masculinidades y femineidades definidas hegemonícamente. En el caso de las danzas académicas, podemos decir que se trata de una actividad con predominancia numérica femenina (en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, por ejemplo, el porcentaje de varones estudiantes y docentes es de alrededor del 5 % del total), que se encuentra generizada debido a que la danza en general es una actividad que en nuestra sociedad es considerada una práctica eminentemente femenina (ver por ejemplo Copeland y Cohen, 1983).

Al intentar reconstruir la historia de las danzas académicas y las significaciones sociales de la danza, es necesario tomar en cuenta los procesos de generización asociados y los diferentes modos de construcción de lo femenino y lo masculino que se han dado. Considerando particularmente el caso de la danza clásica, se trata de una actividad generizada porque está definida de acuerdo a sentidos hegemonícos asociados a lo femenino y lo masculino, sobre todo en cuanto a cuáles son las particularidades, el “deber ser” y las diferencias entre varones y mujeres, así como en las concepciones sobre sus modos de relación. La danza clásica ha estado signada desde sus orígenes por la construcción de modelos idealizados de mujer y de varón, con los consiguientes modos de movimiento, que están claramente diferenciados por género en las coreografías.

En los primeros tiempos, desde que en 1.661 en la corte de Louis XIV se inició la codificación de los principios y los fundamentos del ballet clásico, éste estuvo dominado por hombres (tanto los coreógrafos como los intérpretes eran todos varones cortesanos). Luego de la profesionalización de la danza, con la retirada de los cortesanos de la práctica del ballet, aparecieron bailarinas mujeres; pero hasta el siglo XVIII las estrellas de ballet más reconocidas eran hombres; en esos tiempos, se consideraba “distinguidos” tanto a los hombres como a las mujeres que tenían un comportamiento marcado por la cortesía, la delicadeza y el refinamiento, de las palabras, los movimientos y las actitudes. En el siglo XIX, bajo la influencia del Romanticismo, tiene lugar un proceso por medio del cual se produce la glorificación de la bailarina, con lo cual las mujeres pasan a ocupar un lugar central dentro del ballet. El ideal romántico de mujer, con la exaltación de características como el ser etérea, leve, liviana y extraterrestre (en este momento, por ejemplo, se comienzan a usar las zapatillas de punta, auxiliares de combate que emprenden las bailarinas con la ley de gravedad), coincidió con un cambio en el ideal masculino, que hizo que los bailarines varones se comenzaran a considerar “feminizados” y hasta indecentes. En este período, los bailarines pasaron a un plano secundario y subalterno, limitándose a un rol de *porteurs* de las bailarinas. De todos modos, la preponderancia de las mujeres en el período romántico del ballet fue sobre todo en su carácter de intérpretes, musas inspiradoras y objeto de representación, mientras que los varones se reservaron la preeminencia como coreógrafos y teóricos de la danza: una división del trabajo, por cierto, generizada, en línea con las representaciones hegemónicas acerca de las actividades femeninas y masculinas.

Más tarde, en las primeras décadas del siglo XX, el bailarín y coreógrafo Michel Fokine rompió con esta tradición creando coreografías especialmente pensadas para ser realizadas tanto por bailarinas como por bailarines, creando ballets en los cuales el bailarín jugaba una parte más importante. Guiaba su trabajo la idea de que cada sexo tenía sus “talentos específicos”, que se debían realzar lo que según él eran las

características especiales de cada sexo, y que se debía mantener la igualdad entre varones y mujeres. Actualmente, muchos coreógrafos y coreógrafas de ballet entienden que, dado que el *pas de deux* representa el encuentro romántico entre un varón y una mujer, se debe buscar el equilibrio entre los dos roles, permitiendo que el bailarín vaya más allá del rol de levantar, sostener y mostrar a su compañera. En las últimas cinco décadas, luego del lento resurgimiento que la figura del bailarín varón tuvo tras décadas de estar tapado por las polleras de tul, algunos de los nombres más resonantes del ballet han correspondido a bailarines varones. El resurgimiento de la figura del bailarín los encuentra definidos de acuerdo a un ideal de masculinidad hegemónica: se los elogia por su fortaleza, su vigor, su virilidad, manifestados en sus movimientos; valores a los que se agregan (siempre que pre-existan los anteriores) otros como la gracia, la delicadeza, la belleza, la fluidez en las líneas del movimiento, la sensibilidad y la capacidad de expresar emociones. Este reposicionamiento de los bailarines se corresponde con las transformaciones ocurridas en las artes del movimiento desde las primeras décadas del siglo XX, inaugurando la danza moderna, y más profundamente desde los '60, con la aparición de la danza contemporánea. En la danza moderna y contemporánea, las coreografías suelen tener una división menos tajante entre bailarines y bailarinas, con modos de movimiento y pasos no diferenciados por género.

Uno de los resultados de estos procesos es que en la danza clásica hay una diferenciación marcada entre movimientos masculinos y femeninos, es decir, movimientos que hacen los bailarines y movimientos que hacen las bailarinas; en las otras dos formas no se encuentran diferenciados “movimientos de hombres” y “movimientos de mujeres”; aunque esto no quita que pueda haber coreografías donde se pongan en juego construcciones de roles femeninos y masculinos, que se expresan en determinados pasos o modos de movimiento.

En el análisis de las vinculaciones entre género e instituciones, encontramos diferentes posicionamientos acerca del rol

que el género cumple en ellas. Mientras que Joan Acker (1990) entiende a las organizaciones como procesos generizados, en las cuales el género y la sexualidad han sido ocultados a través de un discurso asexual y de neutralización del género, otras autoras reconocen que, aunque su interés particular esté puesto en la cuestión del género, no siempre el género es activado como el determinante más poderoso o como la principal frontera de diferenciación (Fuchs Epstein, 1992); o que en organizaciones en que el género es menos notorio, las características generizadas, masculinas o femeninas, hegemoníamente definidas, tienen menos significancia (Britton, 2000); o que se debe entender el género en relación a otras estructuras de asimetría social, intentando buscar un punto intermedio entre la reificación y la naturalización del género, y la desaparición de esta categoría (Ortner, 1996). Aunque Acker afirma que no hay instituciones que sean *gender neutral*, y que tras la apariencia de una neutralidad de género lo que ocurre en realidad es una invisibilización de la centralidad de esta presencia. Tal vez, la centralidad que el cuerpo tiene en la danza implica que su evidencia y su omnipresencia no hacen posible que se produzca su invisibilización, su negación ni su abstracción; no es posible un proceso de *disembodiment* en un campo en el que el cuerpo es el centro de las conversaciones, las experiencias, las representaciones y las prácticas. Y, como siempre que hay cuerpos hay género, entonces no es posible la construcción de un universal masculino que se encubra bajo la apariencia de una neutralidad de género. Por lo tanto, si es que el género debe ser invisibilizado como construcción para poder ser el criterio central de desigualdad, entonces su presencia constante (a través de la presencia constante de los cuerpos, y no su ocultamiento), hace que sea solamente algo que “está ahí”, mientras que las principales diferenciaciones y desigualdades corren por otros caminos. En casos como el de la Escuela de Danzas Clásicas, podemos ver que hay instituciones en las que las posiciones que en ella se ocupan no se derivan directamente de la posición de género, aunque esto no implica que las diferencias y desigualdades de género no existan u operen allí.

Tomando en cuenta todo esto, es posible decir que, de acuerdo a la perspectiva de los sujetos, los principales conflictos y luchas, los principales capitales en disputa, las principales variables de diferenciación y de desigualdad, no se estructuran en torno al género. El principal criterio estructurador de las experiencias, las representaciones y las prácticas, es principalmente la danza que se aprende y practica, en contraposición a las otras; y lo que diferencia a los grupos y determina desigualdades, es esta pertenencia, y dentro de cada danza, la adecuación o no a sus principios. Pero muchas de estas variables de diferenciación, como los principios y fundamentos de cada danza, las concepciones de cuerpo asociadas a cada una, las diversas técnicas y el impacto de la práctica de la danza en la biografía personal, han sido constituidas en relación a representaciones y mandatos de género. El género está presente, y no sólo porque lo está en todas las dimensiones de la vida social.

Así como centrarnos sólo en el género resultaría en un análisis sumamente incompleto y forzado, no considerarlo en absoluto por no ser el principio estructurador más saliente resultaría en un análisis insuficiente. Aunque la cuestión del género no sería suficiente para comprender completamente la red de significaciones en que se basa la práctica de la danza, podemos ver cómo sin la inclusión de esa dimensión no podríamos tener un conocimiento acabado de esas prácticas y de esas redes de sentido. La presencia del género está no sólo en el hecho de que los cuerpos se presentan en géneros (Butler, 2005). La adscripción de género, y también la sexualidad, están presentes en los relatos de vida de estudiantes y docentes de danza; por ejemplo, en los estudiantes varones homosexuales se da una asociación frecuente entre la decisión de comenzar a estudiar danza y el momento de aceptación interior y hacia afuera de su sexualidad; e informantes mujeres y varones de danza contemporánea se han referido varias veces a la mayor frecuencia e intensidad de contacto corporal que existe en el ámbito de la danza, aunque afirman que lo entienden como un contacto despegado de las connotaciones sexuales que tendría “afuera” (cabe aclarar que esto de ningún modo implica que la sexualidad no forme parte de

la vida dentro de la institución, aunque es una cuestión que excede los límites de este artículo).

El análisis con perspectiva de género de una práctica no sólo aporta el conocimiento de un caso específico (entre muchos otros) en que se ha dado la construcción de los géneros y sus relaciones. La perspectiva de género permite aproximarse desde un enfoque particular a un universo específico de prácticas y significaciones, y dar cuenta del modo en que a través de diversas prácticas, representaciones y experiencias tiene lugar la configuración de un orden corporal generizado. Es posible poner en discusión la existencia misma de la diferencia sexual biológica, con lo cual tanto el sexo como el género serían construcciones sociales; o podemos entender que la dimensión corporal de esa diferencia existe y que modela gran parte de la experiencia corporizada que tenemos de nosotros mismo y de nuestro mundo. Pero sea cual sea la posición que tomemos, la construcción socio-cultural de los géneros es indiscutible. Es una construcción que tenemos internalizada e incorporada, hecha cuerpo. Desde esa incorporación es que tiene efectividad para modelar nuestra experiencia, y el modo en que experimentamos la particularidad de nuestro género y las diferencias con los otros. Tomando en cuenta el carácter performático del género, entendiendo que el cuerpo es el escenario en que tiene lugar la construcción, la reproducción, la recreación, la expresión y también el cambio y la transformación de los géneros y de la diferencia sexual, el análisis de una práctica como la danza nos permite aproximarnos a una manera específica en que esa construcción, reproducción, expresión y transformación puede realizarse. La clave está, una vez más, en desnaturalizar los cuerpos y las categorías culturales.

Construcciones imbricadas: poder, cuerpo, subjetividad y agencia

En este apartado exploraremos la aplicación de marcos analíticos que fueron producidos para estudiar relaciones de género, y que pueden utilizarse para analizar otros tipos de relaciones. Consideraremos particularmente el problema de la agencia, tal como lo han aplicado Saba Mahmood y Sherry Ortner en sus análisis enfocados en la cuestión del género⁴.

Entendiendo que el proceso de formación en danzas no implica sólo la producción de cuerpos hábiles en ciertas formas de movimiento, sino también la construcción de sujetos que colocan sus cuerpos en la práctica de la danza (particularmente, la construcción de una cierta relación de los sujetos con sus cuerpos, y de visiones de sí en relación a experiencias y representaciones corporales vigentes en cada forma de danza), me pregunto ¿cuáles son los modos de subjetividad y las posibilidades de agencia que tienen lugar en relación con esta formación?

Para responder a esta pregunta, tomaré una vez más el caso del aprendizaje de danzas clásicas. Las y los estudiantes de danza deben pasar por un entrenamiento a largo plazo, gradual, constante, sistemático, exigente y riguroso, con el que se busca formar un cuerpo que se adecue

⁴ Aunque me centraré solamente en estas autoras, otras sostienen la importancia de los modos de agencia que tienen que ver con la subjetividad. Joan Scott (1991; citado por Cornwall y Lindisfarne, 1994) llama a analizar las prácticas de resistencia cotidianas, la agencia que está presente en "las actividades mundanas, informales, difusas y usualmente individualistas" (ibid.: 24), a través de las cuales los relativamente débiles pueden responder a las ideologías dominantes, obteniendo ventajas concretas o restableciendo su integridad y su autoestima. Mientras que las actividades revolucionarias son excepcionales, más comúnmente, aunque menos visiblemente, los relativamente débiles utilizan un modo de agencia que les permite maximizar sus ventajas por dentro del sistema que los desempodera. Del mismo modo, Bonnie Mc Elhinny encuentra que hay agencia "en el desarrollo del estilo de vida, el comportamiento, la forma de hablar y la forma de ser" y en "las propias elecciones ocupacionales, historias personales, sexualidad, estilos de vida y más" (1994: 166).

completamente a los requerimientos de la técnica clásica, una técnica que tiene como fundamento una exploración y racionalización detallada del cuerpo, para lograr el total control de cada una de sus partes. Durante el entrenamiento no sólo se incorporan pasos y combinaciones; también se incorpora una relación exacta y minuciosa con las diferentes partes del cuerpo, con el espacio, y también con el tiempo. Para esto se ha organizado un control disciplinario⁵ sobre el movimiento, que define formas, espacios y tiempos, educando al cuerpo para aumentar su rendimiento, su capacidad, su habilidad, su eficacia. La rutina domina el cuerpo de bailarinas y bailarines, en una relación regulada y milimétrica con sus fragmentos. Tras las largas horas de práctica, esa técnica se va imprimiendo en los cuerpos. Esto resulta en cuerpos que comúnmente se reconocen a simple vista como formados por y para el ballet, incluso cuando no están bailando; la postura, la posición de la cabeza, la rotación de los pies, son huellas que quedan tras el entrenamiento riguroso que lleva al cuerpo a una configuración que no es de la vida cotidiana.

⁵ Esta tecnología disciplinaria en particular forma parte de la red de somato-poder y de bio-poder que controla y regula a los cuerpos individuales y a las poblaciones. En palabras de Michel Foucault: "las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos" (1992 [1977]: 156). Estas redes de relaciones de poder que atraviesan y penetran en los cuerpos tienen una doble forma de ejercicio: la disciplina (o anátomo-política del cuerpo humano) y la bio-política. La primera de las tecnologías de poder, que se desarrolló desde el siglo XVII, se centró en el cuerpo concebido como máquina, involucrando y tratando de asegurar "su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos" (Foucault, 2002 [1976]: 168), tendiendo a una maximización de la capacidad productiva y a la minimización de la capacidad de resistencia de los seres humanos a través del control de sus cuerpos. La segunda, formada hacia mediados del siglo XVIII, se centró en el cuerpo-especie, "en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar" (ídem), tomando a su cargo estos problemas por medio de una serie de intervenciones y controles reguladores de la población. Disciplina y biopolítica, finalmente, deben ser entendidas como procesos que coexisten y se complementan.

En este marco de técnica, disciplina y codificación estricta, ¿cuál es el lugar de la subjetividad y de la agencia? Para responder a esta pregunta, debemos tener en cuenta en primer lugar que los dispositivos disciplinarios crean sujetos y los atraviesan, pero ese atravesamiento no ocurre de una manera completa y total. Las bailarinas y los bailarines dicen sentirse libres cuando bailan, dicen sentir felicidad y placer. Desde el ballet se percibe que la internalización completa de la técnica, la formación de una memoria mecánica, es lo que hace posible expresarse. A esta incorporación de la técnica está supeditada la posibilidad de dejar de pensar en ella y dedicarse a disfrutar del bailar. Las mismas personas que bailan ballet que ponderan el valor de la técnica, de los límites duros para el cuerpo, de las condiciones físicas como el principal capital material y simbólico, también hablan de placer, de sentir, de expresar sentimientos y emociones. Ahí radica muchas veces la efectividad de las tecnologías del cuerpo: entre sus productos también está la seguridad, y también está el placer.

En segundo lugar, es necesario comprender que si nos centramos en el concepto foucaultiano de disciplina, estamos aludiendo a determinadas prácticas que para los sujetos tienen un carácter inconsciente e involuntario, y a las cuales quedan sometidos por el solo hecho de entrar en la institución disciplinaria. El entrenamiento en danzas clásicas, a pesar de tratarse de un aprendizaje disciplinario, no se agota en este modo de ejercicio de poder, y tiene algunos puntos de diferenciación, sobre todo en lo que respecta a la posición del sujeto dentro del contexto disciplinario, debido a que se trata de una práctica en la que los sujetos, en mayor o menor medida, eligen insertarse, o al menos eligen permanecer en ella. En este entrenamiento, no sólo la institución ejerce poder sobre los sujetos, sino que los sujetos ejercen poder voluntariamente sobre su cuerpo, concebido como herramienta. Y es esto lo que permite que pueda llegar a ser una práctica de empoderamiento y libertad.

De acuerdo a Michel Foucault, así como la normalización que se ejerce sobre los cuerpos impacta en los sujetos, las prácticas de libertad del cuerpo repercuten en la formación de subjetividades. Entre estas

últimas, distingue las ideas de liberación, de las prácticas de libertad. En las primeras subyace la creencia en “una naturaleza o un fondo humano que se ha visto enmascarado, alienado o aprisionado en y por mecanismos de represión” con lo cual “bastaría con hacer saltar estos cerrojos represivos” (1996 [1982]: 95), cuando en realidad esa liberación no podría cumplirse sin la construcción de prácticas de libertad, que definirán formas de existencia. Las prácticas de libertad van más allá de la emancipación de los mecanismos represivos, e implican superar y controlar la apertura de un nuevo campo de relaciones de poder. De este modo, la resistencia está dada por un enfrentamiento al modo en que el poder se ejerce, y conlleva la creación de nuevos modos de vida, fuera del modo establecido de ejercicio del poder. En la perspectiva foucaultiana la subjetivación tiene lugar cuando se producen prácticas de resistencia, de subversión, de creación de nuevos modos de existencia.

Saba Mahmood (2006), dentro de su interés por los modos posibles que puede tomar la capacidad de agencia (en el contexto específico de las mujeres egipcias musulmanas que participan en el movimiento de las mezquitas), se apoya en la perspectiva del post-estructuralismo para desplegarla y revisar algunas de sus concepciones. Además de proponer la discusión de las nociones liberales de libertad y autonomía que guían muchas concepciones sobre el agenciamiento, postula que no toda agencia es resistencia, es decir, que la resistencia es sólo una forma de agencia entre otras. Mahmood se posiciona frente al post-estructuralismo, diciendo que la capacidad de agencia que contempla esta perspectiva es aquella que toma la forma de resistencia, de subversión o de resignificación, entendidas en oposición a la represión, la dominación y la subordinación; mientras que ella entiende que la agencia, en un sentido más extenso, es una “modalidad de acción”, que incluye el sentido de sí, las aspiraciones, los proyectos, la capacidad de cada persona para realizar sus intereses, el deseo, las emociones, las experiencias del cuerpo. Esta visión sobre el concepto de agencia es muy productiva para el análisis de lo que ocurre en la danza, pero es necesario aclarar que creo que la afirmación de Mahmood de que en el post-

estructuralismo la agencia es solo oposición a la represión, la dominación y la subordinación, es demasiado general; ya que al menos en el caso de Judith Butler (2005, 2006), con la idea de que todas las prácticas sociales tienen una dimensión performativa y de que la performatividad se basa en la reiteración/diferenciación de la norma, la agencia es entendida como posibilidad de las mismas configuraciones del poder, reconociendo la capacidad de agencia dentro de esa reiteración/diferenciación.

Distinguir el concepto de agencia de la noción de resistencia a la dominación, permite entender a la agencia como “una capacidad para la acción creada y propiciada por relaciones de subordinación específicas” (Mahmood, 2006:133). Para construir esta definición se apoya en lo que Foucault ha llamado “paradoja de la subjetivación”, refiriéndose a que la producción de subjetividades (en algún sentido, la des-sujeción) puede producirse en el marco mismo del ejercicio de las relaciones de poder; proceso que “no sólo asegura la subordinación del sujeto a las relaciones de poder, sino que también produce los medios a través de los cuales él se transforma en una entidad auto-conciente y en un agente” (Ibíd.:121). De este modo, la agencia también sería un producto de las relaciones de poder, y no se limitaría a una oposición a las normas (frente a su acatamiento), sino que puede producirse al interior mismo de las normas: hay situaciones en que una norma posibilita lo opuesto a lo que quiere construir. La agencia dentro mismo de las normas puede producirse debido a que las normas pueden ser “performadas, habitadas y experienciadas de varias maneras” (Ibíd.: 136), y no sólo consolidadas o subvertidas. Por ejemplo, la agencia puede estar en el modo en que una determinada norma es acatada, en cómo es vivida y experimentada su incorporación.

En una perspectiva semejante, a Sherry Ortner (2006) la exploración de las relaciones entre agencia y poder la ha llevado a reconocer que la agencia va más allá de la oposición a los mecanismos de dominación. Entendiendo que la agencia es una propiedad universal de los sujetos sociales, desigualmente distribuida y culturalmente construida, distingue analíticamente dos

formas de agencia, que en la prácticas son inseparables: una es la agencia como intención, y otra es la agencia como resistencia al poder. Mientras que esta última es un modo oposicional de agencia, un ejercicio de poder o contra el poder, organizada en torno al eje de dominación y resistencia; la agencia como intención es entendida como “una acción cognitiva y emocional orientada hacia un propósito”, que no necesariamente es conciente, pero que se diferencia de las prácticas rutinarias (aunque existe un continuum entre ambas) por ser una acción intencionada. No todas las consecuencias de estas acciones son intencionales; como resultado de aquellas pueden producirse consecuencias no esperadas, en las que puede residir la posibilidad de transformación, de producir un “cambio en el juego”. Estas acciones tienen que ver con perseguir metas, proyectos y deseos culturalmente situados, que pueden ser individuales o colectivos. La distinción entre dos modos de agencia no implica creer que en la agencia como intención no estén también presentes relaciones de poder, en ambas encontramos relaciones de poder; la diferencia está en que en la agencia como intencionalidad el eje principal no es la resistencia o la dominación, sino que pasa por los logros que en un contexto particular se consideran deseables.

Todas estas dimensiones de la agencia son centrales para comprender las experiencias que tienen lugar en relación al aprendizaje de la danza clásica. El ballet es una práctica que nos permite visibilizar el componente de producción de subjetividades que tienen las disciplinas y el control biopolítico de la existencia, y nos permite también comprender que todo ejercicio de poder puede dejar grietas por donde se cuele la posibilidad de subjetivación y de agencia. Cuando las bailarinas y los bailarines de ballet bailan, son quienes deben ser dentro de una determinada tecnología, sienten lo que deben sentir, se construyen de la manera en que deben construirse. Pero también, muchas veces experimentan la sensación de poder que da el manejo del propio cuerpo, y aún desde una danza realizada a partir de un cuerpo cronometrado y milimétricamente trabajado, sienten placer y se sienten libres. Más aún, es el resultado esperado por ese mecanismo de disciplinamiento particular (el

cuerpo cronométrica y milimétricamente controlado para que se mueva dentro de los límites de una técnica estricta) el que permite la experiencia de llevar el propio cuerpo más allá de sus límites, experiencia deseada, que produce placer y sensación de poder. En la efectividad misma de la técnica reside la posibilidad de agencia. Girar y girar sobre la punta de los dedos de un pie es principalmente una exhibición de virtuosismo técnico, y el resultado de años de ejercicio de una práctica disciplinaria sobre el cuerpo; pero también significa, para quien lo hace, la experiencia de burlar la ley de gravedad, de conocer y manejar el propio cuerpo, de crear, de hacer arte.

Los cambios que se dan a lo largo de la vida en la percepción sobre sí mismo y en el modo de experimentar el propio cuerpo, en algunos casos proporciona un sostén y un incentivo para mantenerse dentro de la práctica del ballet, y en otros casos desemboca en el abandono de la práctica. El pasaje de la danza clásica a la danza contemporánea, por ejemplo, es una consecuencia no intencionada de la disciplina del clásico que representa también un modo de agencia. En otras palabras, mientras que en algunos sujetos la técnica clásica en sí abre las posibilidades de agencia (bajo la forma del deseo de continuar haciendo entrar el cuerpo en esa técnica y la técnica en ese cuerpo, tras el empoderamiento y el placer que resulta de llevar el cuerpo cada vez más allá de su límite), en otros sujetos determina el abandono de la danza clásica, que comienza a ser percibida como demasiado rígida y estructurada, buscando otras formas de danza que permitan desplegar y explorar más profundamente, o de otros modos, las posibilidades del cuerpo en movimiento.

En todos estos casos, es sutil el límite entre la construcción de subjetividad y de agencia, por un lado; y, por otro lado, la producción de sensaciones de placer y de libertad que se producen como resultado de la efectividad de ciertas relaciones de poder, y de tecnologías que en gran parte se mantienen gracias a esas sensaciones. De todos modos, esta sutileza se pierde si consideramos que la agencia y la posibilidad de subjetivación (es decir, de construirse a sí mismo como sujeto) sólo está en la resistencia, en el rechazo y en la ruptura de

esas matrices de relaciones de poder; de ser así, todo cuanto no sea resistencia sería acatamiento, y hemos visto como también hay agencia y subjetivación dentro mismo de lo construido por las tecnologías de poder. El análisis de prácticas como la danza, donde fundamentalmente se educa a los cuerpos y se construyen formas especiales de sujetos corporizados, permite aproximarse a las relaciones que existen entre la construcción de sujetos objetivados por el poder y la producción de sí mismo como sujeto. Dentro de este mismo tema, es posible acercarse a la cuestión de las relaciones entre la construcción de sí mismo como sujeto dentro de la lógica del poder, y la construcción de sí mismo como una manera en la que, desde el interior de las formas que hacen de nosotros unos sujetos, es posible apropiarse de esas determinaciones y usarlas libremente.

Bibliografía

- Acker, Joan (1990), "Hierarchies, Jobs, Bodies: A Theory of Gendered Organizations", en *Gender and Society*, vol. 4, nº 2.
- Britton, Dana (2000), "The Epistemology of the Gendered Organization", en *Gender and Society*, vol. 14, nº 3.
- Butler, Judith (2005) [1993], *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires.
- Butler, Judith (2006) [2004], *Deshacer el Género*, Paidós, Barcelona.
- Carreiras, Helena (2004), "Mulheres em Contextos Atípicos: Lógicas de Exclusão e Estratégias de Integração de Mulheres nas Forças Armadas", en *Etnográfica*, Lisboa, nº 8.
- Copeland, Roger y Marshal Cohen, (1983) *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford University Press, Oxford.
- Cornwall, Andrea y Nancy Lindisfarne (1994), "Dislocating masculinity: gender, power and anthropology", en Cornwall, A. y N. Lindisfarne (edit.), *Dislocating masculinity: Comparative ethnographies*, Routledge, New York.
- Foucault, Michel (1992) [1977], "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos", en *Microfísica del poder*, De La Piqueta, Madrid.
- Foucault, Michel (1996) [1982], *Hermenéutica del sujeto*, Altamira, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (2002) [1976], *Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*, Siglo XXI, México.
- Fuchs Epstein, Cynthia (1992), "Tinkerbells and Pinups: The Construction and Reconstruction of Gender Boundaries at Work", en Lamont, M., y M. Fournier, *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Mahmood, Saba (2006), "Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egipto", en *Etnográfica*, vol.10.
- Mc Elhinny, Bonnie (1994), "An economy of affect: objectivity, masculinity and the gendering of policy work", en Cornwall, A. y N. Lindisfarne (edit.), *Dislocating masculinity: Comparative ethnographies*, Routledge, New York.
- Ortner, Sherry (1996), "The Problem of "Women" as an Analytic Category" en Ortner, S., *Making Gender. The Politics and Erotics of Culture*, Beacon Press, Boston.
- Ortner, Sherry (2006), "Power and Projects: Reflections on Agency" en Ortner, S., *Anthropology and Social Theory. Culture, Power, and the Acting Subject*, Duke University Press, Durham and London.
- Scott, Joan (1993), "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Cangiano, M. et L. Dubois (dir.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, CEAL, Buenos Aires.