



---

---

DANZA Y LOGOS, EN LA 'ERA DE LA INCERTIDUMBRE'

TESIS QUE PRESENTA  
JULIO CÉSAR LUCENA RAMÍREZ

PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS  
CON ESPECIALIDAD EN CIENCIA Y CULTURA

DIRECTOR DE TESIS: DR. ENRIQUE ROBERTO TAMÉS MUÑOZ

SINODALES:

DR. JACOB ISRAEL BAÑUELOS CAPISTRÁN  
DR. DIEGO ALEJANDRO DE LA VEGA WOOD

DICIEMBRE 2023  
CAMPUS CIUDAD DE MÉXICO

Propiedad intelectual de JULIO CÉSAR LUCENA  
RAMÍREZ, 2023, todos los **derechos reservados**

## **COMITÉ DE TESIS**

**Dr. Enrique Roberto Tamés Muñoz, Proyectos de Florecimiento Humano, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Monterrey**

**(Asesor Principal)**

**Dr. Jacob Bañuelos Israel Capistrán, Director de la Maestría en Comunicación (MCO), Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Ciudad de México**

**(Miembro del Comité)**

**Dr. Diego Alejandro de la Vega Wood, Segundo Secretario, Consulado en Río de Janeiro, Brasil, Secretaría de Relaciones Exteriores de México**

**(Miembro del Comité)**

**Dra. Claudia Irene García Rubio, Directora del Doctorado en Estudios Humanísticos (DEH) del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Ciudad de México**

Al Ombligo de la Luna e *Inṣṣkī*, el 'Derviche C3smico' ...

## RESUMEN

El presente proyecto consiste en un ejercicio de ‘investigación-creación’ o ‘I+C’, comprendido por el trabajo escrito y un espacio de hipertextualidad literaria animada. Parte del análisis de recientes acontecimientos históricos, conducentes a lo que se propone denominar la ‘Era de la Incertidumbre’, definida por tres hechos: la caída del bloque Soviético, que denotó la vulnerabilidad de un sistema político; el 9/11 del 2001, que demostró la vulnerabilidad del sistema militar mejor blindado; y la Pandemia por COVID – 19, que evidenció las vulnerabilidades y ausencia de sincronizaciones entre los sistemas económico y salubre. Trajo consigo esto último el desafío de dar continuidad a los procesos formativos en danza, pues su principal instrumento —el cuerpo humano—, fue el campo de batalla entre las fuerzas de la vida y las fuerzas del mercado. La limitación de espacio en los hogares, las cámaras, las pantallas y las dispares velocidades en los flujos de datos, junto a una visión desdibujada del futuro, postuló un doble desafío a nivel académico, relacionado con dos dimensiones: la técnica, que invitó a crear mecanismos para dar seguimiento a la formación del cuerpo, y la relacionada con la dimensión psicoafectiva, que demandó sostener la frágil condición del espíritu humano. Se figuró por ello capitalizar los recursos tecnológicos, acudiendo al ‘*storytelling*’ con la convergencia e interrelación entre narrativas digitales, literarias y dancísticas, que facilitasen la concepción de mejores y posibles futuros.

Los acontecimientos de la 'Era de la Incertidumbre' han deconstruido diversos '*logos*' o elementos ordenadores de la realidad, desde el orden internacional, hasta la realidad personal, trayendo consigo una crisis de sentido. Se propone frente a ella el término '*logos-danza*' que, más rebasando las fronteras del cuerpo y de la razón, hacia la imaginación, permite reordenar el circundante acontecer, tal como lo hizo entre los pueblos helenos y romanos. Se propone a tal respecto otra hipótesis: el surgimiento del '*logos*' —que marca el surgimiento de la Filosofía occidental—, sucede al final de y causado quizá por, un proceso dialógico entre crisis y creación, tal como en la 'Era de la Incertidumbre'. Se hizo a su final necesario conferir a la realidad algún orden que, dando sentido a un 'cosmos' común, contuvo los posibles 'caos' militares, sociales, económicos y culturales. El resultado fue una longeva civilización que se hizo *a posteriori*, cuna de Occidente. Se plantea así como tesis principal, que **puede el '*logos-danza*', la danza hecha entendimiento, imaginación y palabra, proveer cobijo, frente a la frágil condición humana en la 'Era de la Incertidumbre'**. Siguiendo la recomendación de Ítalo Calvino sobre el estudio de los clásicos, se hace primero, una revisión de diversas formas como llegó la danza a decantar en ella el orden sobre aspectos diversos de las realidades social, política, religiosa y económica. Se acude luego a revisar la 'Apología' que en el *Saeculum Aureum* de un primer renacimiento acontecido en el siglo II d.C., escribe Luciano de Samosata, con el fin de defenderla de las acusaciones según las cuales vetusta, feminizante e insulsa, resultaba.

## **SIGLAS O ABREVIACIONES**

**CA** — Cerca del año (*circa*)

**E.G.** — Por ejemplo (*exempli gratia*)

**I.E.** — Esto es (*id est*)

**Op. Cit** — Obra Citada (*opere citato*)

**T. de A.** — Traducción del Autor de la Tesis

## TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN .....	5
SIGLAS O ABREVIACIONES .....	7
TABLA DE CONTENIDO .....	8
VITAE .....	12
1. INTRODUCCIÓN .....	13
1.1 Antecedentes del problema .....	13
1.2 Planteamiento del problema .....	34
1.2.1 Justificación de la investigación-creación .....	35
1.2.2 Delimitación de la investigación-creación .....	36
1.3 Objetivo General .....	36
1.4 Objetivos Específicos .....	36
1.5 Descripción del Producto Creativo .....	37
2. MARCO METODOLÓGICO .....	47
1.1 La investigación-creación .....	47
3. MARCO TEÓRICO E HISTÓRICO .....	53
3.1 'La Era de la Incertidumbre' .....	53
3.2 El <i>logos</i> : existencia y acción .....	95
3.2.1 Raíces históricas del ' <i>logos</i> ' y el ' <i>mythos</i> ' .....	104
3.2.2 Destellos históricos de la triada 'cuerpo-teatro-danza'...	107



3.2.3 Guerras y racismo en la antigua Grecia .....	109
3.2.4 Declive de una forma de vivir y nacimiento de una civilización .....	112
3.2.5 Raíces de la Filosofía: eje del pensamiento griego .....	119
3.3 Narrativa y mito en Mircea Eliade y Joseph Campbell: del Eterno Retorno al Viaje del Héroe .....	125
3.4 Significado y sentido de la danza .....	143
3.4.1 Danza: movimiento que trasciende las fronteras del cuerpo .....	149
3.4.2 La danza, como puente entre los mitos hindúes y la filosofía .....	155
3.4.3 La danza en la cultura egipcia .....	165
3.4.4 Ritos y actos entrelazados con la danza .....	174
4. GRECIA .....	181
4.1 Los Héroes, las guerras y el Olimpo .....	181
4.2 Esparta, la danza y los guerreros .....	187
4.3 El sello y el legado de las danzas pírricas .....	191
4.4 Danza y educación: formación del cuerpo y del ser en la antigua Grecia .....	194
4.5 La ' <i>mousiké</i> ': comprensión holística de la danza en la antigua Grecia .....	205
4.6 La danza y el teatro en la vida social de la antigua Grecia .....	219

4.7 Vínculo narrativo entre música, coro, danza, educación y política en la antigua Grecia .....	226
4.8 Danza, cultura y ‘logos’ .....	235
4.9 La danza en el pensamiento de Platón .....	238
4.10 Del vínculo entre danza y política y educación, en la antigua Grecia .....	241
<b>5. ROMA .....</b>	<b>247</b>
5.1 Los ‘ <i>Ulpii Aelii</i> ’ (‘ulpio-aelios’) .....	247
5.2 Virajes de la historia: los cinco emperadores y la evolución de la danza .....	253
5.3 Contraposición entre ‘danza’ y ‘miedo’ .....	270
5.4 La ‘mímesis’ en Luciano de Samosata .....	278
5.5 La importancia de la danza en Luciano de Samosata .....	280
5.6 Luciano, su obra, su herencia y aportes a la evolución de la danza .....	284
5.7 Vicisitudes hacia la modernidad: de la mano de Luciano de Samosata .....	313
5.8 Danza y ‘ <i>ethos</i> ’ en Arístides Quintiliano .....	341
5.9 De la Danza a la Pantomima .....	347
<b>6. DANZA Y TRASCENDENCIA .....</b>	<b>358</b>
6.1 De la danza al Ballet y su influjo, más allá del Teatro .....	358
6.2 Teatro, pantomima y danza: expresiones artísticas de realidades sociales .....	361
6.3 ‘Mímesis’, palabra y movimiento .....	363

6.4 De 'lo cósmico' a 'lo escénico': mediaciones de la danza .....	377
6.5 'Logos-danza' y actualidad .....	380
7. CONCLUSIONES .....	385
8. REFERENCIAS .....	400

## VITAE

Inició su formación de Ballet Clásico a los 12 años, bajo la tutoría de Priscila Welton de Inglaterra, Kiril Matviev de Rusia, Mercedes Limón de México y Mirtha García de Cuba. Estudió Relaciones Internacionales en el TEC de Monterrey, con beca de Excelencia Académica. Se graduó con Diploma de Excelencia y Desarrollo Estudiantil por actividades culturales, y diploma en Lenguaje Audiovisual. Fue allí luego docente de 'Literatura', 'Inglés' y dirigió el Dance Team. Estudió técnicas complementarias como Jazz, Hip-Hop, Tap y Danza Contemporánea. Trabajó como director de relaciones interinstitucionales en el proyecto Espacio de Televisa, vinculando también danza y medios audiovisuales en proyectos para 'Pepsi', 'Unilever', 'RBD', el 'Mercedes Benz Fashion Week' y el grupo 'Comercial Mexicana', entre otros, así como la Cumbre de Presidentes y Jefes de Estado Latinoamericana. Ha diseñado productos dancísticos y audiovisuales para el 'Congreso Internacional de Urología' en el Teatro Heredia de Cartagena; 'Chicago el Musical' como director residente; y las campañas publicitarias de 'Annie el Musical'; y el 'El Peter Pan de Misi'. Coordina el Departamento de Danza en el Pregrado de Teatro Musical de la Facultad de Creación en la Universidad del Rosario, y ha sido profesor a lo largo de la evolución de éste de materias teóricas como 'Historia del Arte', 'Valores Socioculturales en el Mundo', 'Didáctica del Teatro Musical' y 'Epistemología de la Educación Artística'.

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 Antecedentes del problema

*“How should we be able to forget those ancient myths that are at the beginning of all peoples, the myths about dragons that at the last moment turn into princesses; perhaps all the dragons of our lives are really princesses, only waiting to see us once beautiful and brave.”*

(Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*)

Es la vida a un tiempo, cambio y permanencia; también constantes metamorfosis, acaecidas entre variantes y vertiginosos ritmos. En los múltiples ríos donde la humanidad repetidamente se baña, vierte esa vida en ocasiones, sobre el hombre, mansos y cristalinos caudales; en otras, turbios e indómitos raudales. En cualquiera de los casos, parece el ser humano gozar de vivir, y pasar como Penélope el tiempo, hilando e hilvanando historias, sobre la rueca de su existir. Le han por ello acompañado —desde el inmemorable momento cuando cobró consciencia de sí—, relatos que dan sentido a la realidad circundante, o a aquélla que internada habita el más secreto abismo de su interna geografía. Pretenden las narrativas así explicar el enigma de la vida que allí pervive, evocando el indescifrable laberinto del Minotauro, o el enigma de la esfinge a quien Edipo desafió. Yacen aún en las sombrías cuitas de ancestrales cavernas, esos primeros cuentos que fueron las manos plasmadas sobre el silencio de la piedra, o los espíritus cautivos de bisontes y gacelas, cuya pigmentada gráfica pretendía incrementar las probabilidades de éxito en la caza. Dan cuenta también

de ello jeroglíficos, ideogramas y glifos plasmados sobre papiros, pergaminos o las incólumes bóvedas reveladas por antorchas, en las indescifrables entrañas de imponentes pirámides. Cuando provinieron los pigmentos de plantas procesadas, intermedió el reino vegetal entre el mineral de la pared y el animal en ésta representado.

Desde ancestrales tiempos, también el cuerpo humano se ha figurado medio para el registro simbólico, sea deformándolo o dibujando sobre él, dentro del canon estético de una cultura específica. Son ejemplo de lo primero, las mujeres de cuellos mediante anillos alargados, pertenecientes al pueblo tibeto-birmano de los *padaung* o *Kayan Lahwi*; también, las de la tribu *mursi* en el Valle del Omo en Etiopía, cuyo labio inferior desde niñas alberga un negro disco llamado *labret*; denota coraje así como fortaleza, siendo en principio utilizado por defensa contra los comerciantes de esclavos, desfigurando y afeando el aspecto facial de las mujeres, con el fin de que se les considerase 'no aptas'. Se suman al caso primero las tribus *maasai* en Kenia y *ndelege* en Sudáfrica, cuyos anillos de latón son obsequiados por el prometido a su esposa, significando fidelidad. Tíbetanas o etíopes —entre otras—, revelan tales prácticas particulares concepciones de la realidad. De algún modo, ha sido el cuerpo usado en estos y otros casos, como repositorio clave en el cual se decanta cierta cosmovisión. Se podría en tal sentido quizás hablar del 'cuerpo-cosmos' o del 'cuerpo-universo'.

Sea de forma transitoria, sea de modo indeleble, ha cedido dicho cuerpo también, ante el estético acometimiento del dibujo. En un caso que pudiese generar tripofobia, se escarifican en Benín hombres y mujeres de un determinado grupo social, con lo cual, mediante calculados patrones geométricos de laceración

o incisión cutánea, se identifican como miembros de cierto clan, tribu o familia. Comparte tal vez esta práctica su origen colonialista con los *mursi*, u obedece quizás a la fraternidad, con algún bando específico. Están luego los tatuajes, que aparecen ya en momias egipcias datadas de hace unos 5 mil años; también en la calcolítica y alpina momia de Ötzi, hallada entre Austria e Italia. Se extiende la práctica del tatuaje por un amplio radio sociocultural que abarca el norte de África, el Medio Oriente, India y el Asia Pacífico. Son algunos pasajeros como los de henna, encontrados también restos embalsamados de pretéritos faraones. Fieles a la piel perduran otros, procedentes de técnicas que se continúan hoy perfeccionando. Transitorios o imborrables son, todos estos, ejercicios narrativos o de textualidad: vivo o muerto, cuenta algo el cuerpo tatuado, sobre su piel, sosteniendo en ella un íntimo (y en ocasiones desconocido) sentido.

Además del rupestre, existe otro modo de aproximación entre la piedra, el cuerpo, la mitología y el relato, cediendo en él el mármol ante la voluntad del cincel. Se trata de la escultura, particularmente la clásica, la renacentista y la neoclásica, a las cuales cabría denominar estatuarias humanistas, en honor a los ideales y atributos que le subyacen. Encuentran en los preceptos de representación grecolatinos su normatividad, teniendo por núcleo la corporalidad de hombres, mujeres y fauna. Existieron en la plástica de escultura y pintura —así como en los relatos mitológicos a través suyo narrados—, motivos antropozoomorfos, en los cuales parecía ser el cuerpo humano el centro, irradiando de él extensiones animales. Reconocieron estos seres mitológicos la compatibilidad entre ambos, que condujo a la fusión de la humana racionalidad con el instinto animal, involucrando en ocasiones el arte; de algún modo lo

apolíneo y lo dionisiaco. Nadando entre el océano ejercieron las sirenas el arte del canto para hipnotizar a los marineros, seduciéndoles macabramente para finalizar perecer ahogados en el lecho del mar. Habitaron faunos y sátiros bosques y praderas, tocando el *syrinx* o flauta de pan. Fue el Minotauro cretense vencido por Teseo, tras lo cual danzó el héroe su victoria. Tal como lo aduce en La Ilíada Homero, se conmemoró el episodio con un baile, al cual Plutarco refiere con el nombre de *géranos*. Las figuras de centauros —entre quienes Quirón sobresalió como bondadoso ecuestre— representaron la fusión entre barbarie y civilización, e inspiraron estatuillas que datan del siglo VI a.C. Durante el ocaso del Renacimiento inspiró el rapto de Deyanira a manos del galopante Neso, al artista flamenco Giambologna (Juan de Bologna), quien en torno el fantástico episodio, múltiples versiones creó. Por su parte, Piero di Cosimo creó entre el 1500 y el 1515 la obra que retrata la centauromaquia y se denomina ‘Los lapitas contra los centauros’, reposando en la *National Gallery* de Londres. La diosa Niké fue por su parte figurada como una Victoria Alada, cuya descabezada talla fue descubierta en la isla griega de Samotracia durante el verano de 1862 por Charles Champoiseau: un diplomático francés en Adrianópolis, perteneciente entonces al Imperio Otomano, quien quiso ganar el favor de Napoleón III en su empresa de saturar con arte antiguo, las bodegas del Louvre. Descansa hoy allí la efigie que inspiró aquella que sobre el Paseo de la Reforma en 1910 Porfirio Díaz inauguró, poco antes del estallido de la Revolución, para conmemorar el centenario de la Independencia mexicana. Ha sobrevivido una y otra vez, casi invicta en su persistente silencio, a múltiples terremotos. Se manifiesta en las victorias aladas un feliz artilinguaje de la escultura: la capacidad de sugerir en la estática movimiento.



Sugiere el vaporoso traje de la samotracias, escapar del Mediterráneo ascendiendo; el de la otra libre, surcar, el Valle entre el viento: no es pues extraño que se haya escogido ésta, como efigie de la emancipación.

Retornando a la tradición clásica, fue la representación del cuerpo puramente humana guardada para los dioses, concebidos por los pueblos grecolatinos a imagen y semejanza del hombre. Configuraron tales deidades un Partenón que fue especular imagen de valores e ideales socioculturales puestos por los primeros filósofos, como Platón, al servicio del pensamiento. El mito de la caverna, el carruaje de Eros halado por caballos alados en el Fedro, la Atlántida en Timeo y Critias (que bien hubiese podido servir por metáfora a la polis perfecta de La República, cuya escritura le antecedió), son ejemplo de ello. Desde otra óptica, evocaron los dioses las fuerzas de la naturaleza traducida en pasiones, ante las cuales sucumbieron por igual las vidas de los llanos mortales y las eternidades de los sofisticados dioses. Implicaron las narrativas míticas en ocasiones, la comunión entre las dimensiones divina y humana: emanó la guerra de Troya, de una contienda entre olímpicas diosas, que tuvo por centro la competencia por la belleza o estética, cuyo veredicto encomiaron a un mortal pastor, como Paris.

La disertación hasta acá expuesta habla sobre el cuerpo como espacio o elemento para la representación, convergiendo en él aspectos de una cosmovisión dada, como el religioso, el artístico, el social y el cultural. Pero puede al cuerpo ser él mismo significante para la representación de algo más, como un relato concreto o una abstracta pasión. Se abarcan así las representaciones del cuerpo estático en el arte, al cuerpo en movimiento como espacio e instrumento para la

representación de algo más: un cuerpo que, con su movimiento sobre el lienzo tridimensional del espacio, obedece a códigos y vocabularios físicos para narrar historias. El lenguaje para hacerlo suele ser la danza que, como otras formas narrativas, da sentido —y en el mejor caso explicación— a la circundante realidad. Mantiene, además, como forma de arte y práctica vivas, tradiciones antiguas y tendencias modernas; puede funcionar como expresión individual, o como práctica de cohesión colectiva; celebra en ocasiones la guerra, y en otras promueve la paz, sirviendo por vínculo entre los mitos y su permanente actualización en los ritos, que han acompañado a la civilización desde aquellos primeros albores rupestres. Es así el cuerpo danzante un texto vivo, narrador de historias, contribuyendo con ello a la identidad forjada e inscrita en la tradición de una cultura específica, o en el personal diario y psique, de alguna persona.

Al cuerpo representado en el arte plástico y al cuerpo como instrumento representador, habría de sumarse el cuerpo bailante como temática. Además de las alusiones homéricas, aparece la danza aunada a algún personaje central, bien sea en una cierta mitología, bien sea, incluso, en la Filosofía. Es un ejemplo de lo primero la figura de Nataraja: la danzante reencarnación del dios hindú Siva, quien con su danza propicia los movimientos y (aduciendo al primario motor de Aristóteles), las causas del Universo. También, el dios grecolatino Dioniso o —en su latinización— Baco, quien fue patrono de la danza. Es de tal modo factible vislumbrar también a Pan y otros sátiros míticos, danzando al son de sus zampoñas, cuya evocación se deja sentir en la leyenda de Hamelin (contada sobre un mito antiguo por los hermanos Grimm), quien, con una flauta tan hipnótica como el canto de las sirenas, hizo danzar tras él a los infantes lugareños,

llevándolos fuera del pueblo, desapareciendo luego sin rastro. Las aproximaciones estéticas y artísticas de la danza a los rituales, se dejaron también sentir en el religioso coro del teatro griego (el primer teatro musical en un sentido estricto), que fungía a veces como la inconsciente voz de trágicos personajes. Se suman a ello los lentos y mínimos pasos dados por los monjes católicos en Chartres, quienes en el Medioevo seguían el circular laberinto grabado sobre el suelo. Fue la catedral testigo del lento andar que evocaba el a veces confuso tránsito del hombre por el mundo, antes de acceder a la divinidad. En cuanto a la danza en la Filosofía, está Zaratustra: un emancipado danzarín, en quien personificó Nietzsche la audacia del libre pensamiento. Como elemento mitológico o como atributo filosófico, dan cuenta tales casos sobre cómo puede la danza mediar en la comprensión y estructuración de la realidad. Al convertirse en tema narrativo, se hace ello visible hoy, en el ámbito artístico cinematográfico, donde ha jugado en ocasiones, un rol protagónico. Son cuantiosos los ejemplos, pero habrían de mencionarse el multipremiado filme *The Black Swan* del 2010, dirigida por Darren Aronofsky y protagonizada por Natalie Portman, y *Suspiria* del 2018, dirigida por Luca Guadagnino y estelarizada por Tilda Swinton.

Para los antiguos griegos y para las actuales sociedades globalizadas, para la occidental cinematografía o la oriental creencia en Siva Nataraja, se posiciona la danza en su función narrativa, bien sea que acompañe o refuerce otras manifestaciones artísticas como la de los rituales en honor a alguna deidad o la de los filmes. Parece redoblar tal importancia en momentos de crisis, dentro de los cuales pueden las narrativas, tal como los cuentos, cumplir algún rol restaurativo,

al dar sentido tanto a la realidad vivida, como a la imaginación soñada. ad danza como temática narrativa.

Así, tiene el presente escrito por punto de partida a una revisión histórica imbuida dentro del Marco Teórico, en el que se pretende evidenciar, mediante el estudio de caso específico de los pueblos helénicos, como la dialéctica entre crisis y creación estuvo presente en el sendero evolutivo, que condujo al epítome de lo que se conoce hoy como parte de las culturas clásicas entre Occidente. Aborda con mayor detalle el 'Capítulo I', la manera como representó la danza una manifestación estética, cuyas funciones cubrieron un espectro tan variado, como el de los pueblos helénicos, crisol de Occidente. En el 'Capítulo II' se expone cómo, a pesar de haber ejercido un acto de emulación de lo mítico y de lo místico de los pueblos griegos, marginaron los antiguos romanos a la danza, relegándola como elemento vetusto y feminizante, a la marginalidad. Hubo de permanecer en ella hasta cuando advino el primer Renacimiento Euroasiático del *Saeculum Aureum* en el siglo II d.C. Liderado el trono romano por una casta de emperadores de origen hispano, noble y ecuestre, pero también humanístico, reconocieron — quizá desde su condición provincial—, la importancia de conferir valor a las culturas y manifestaciones artísticas de los pueblos periféricos a la metrópolis romana. Fue uno de tales monarcas Adriano, quien —al menos en la ficción histórica de Marguerite Yourcenar— se reconoce griego, precipitando entre otros con ello, una tendencia neohelenística que influiría en el desarrollo de todas las artes. Se propicia así la defensa literaria de la danza que con neohelenista entusiasmo emprende el anatolio escritor Luciano de Samosata, quien se siente en la obligación moral de defender tal forma artística (enarbolando con ello

también la identidad antigua griega, como traza cultural de los pueblos de Anatolia) en su 'Apología de la danza'. En el 'Capítulo III' se plantean algunos de los posibles modos como esta manifestación estética, que tiene al cuerpo como medio de expresión haciéndole protagonista, trascendiendo sus propias fronteras, de formas, técnicas y estilos de baile ejecutadas e interpretadas, en disímiles eras.

Apunta todo lo anterior a las centrales hipótesis de la presente investigación doctoral: la danza representa un logos cuando: i) se transforma en imagen o palabra dentro de las temáticas de otras formas narrativas y/o ii) representa los raciocinios propios de la cosmovisión, en un espacio cultural dado.

En lo personal, arribó la danza a la vida de quien estas líneas escribe, como resultado de un inesperado e intempestivo instinto, que quiso a través del cuerpo celebrar quizá la pulsión de vida. Fue ello influenciado por la temprana exposición a la cultura del espectáculo que, finalizando la era del Disco Americano y del Eurodisco, se iba entre las corrientes del *mainstream* abriendo un lugar. Incursionaba así en porosos espacios artísticos que mutaron en el fenómeno estético que supo en la plástica Andy Warhol muy bien captar: el advenimiento de la era Pop. De modo particular cobro ésta una inusitada difusión desde principios de los años ochenta, al verse inmersa entre un amplio rango de contenidos transmitidos por unos medios audiovisuales tan masivos como de difusión crecientemente global, dado el amplio radio de influencia que la evolución de las tecnologías de la información y la comunicación confirió a los medios. La consecuente sofisticación de carácter marcadamente *visual* en videos, presentaciones y conciertos, confirió a elementos como el vestuario, la iluminación, la escenografía y la coreografía, un evidente lugar entre mixturas

musicales, teatrales y dancísticas, cuyos antecedentes se confunden (aun cuando poca cuenta de ello se dé), en los muy pretéritos anales de los antiguos pueblos griegos. Se blandieron así en las sociedades masivamente mediatizadas de entresiglos, jóvenes cuerpos al compás de prolíficos estilos rítmicos, tal como lo han venido haciendo desde ancestrales tiempos. Pero, diferente a ellos, la escenotecnia o intervención tecnológica en la producción de los escenarios, les envolvió en una sofisticación visual, tan engalanada como inédita. Así, la mejorada versión de los shows Pop encontró en la danza de cantantes acompañados por ensambles, un crucial elemento de integralidad, en la construcción de una identidad visual para artistas quienes comenzaron a ser comprendidos como productos culturales o marcas musicales.

Y bien, estaba entre ello ese ser quien, según cuentan, poco después de aprender a caminar y aún en pañales, se paraba frente a la televisión para moverse al ritmo de su preferida diva, quien serviría junto a Marilyn Monroe por inspiración a Madonna, también de ascendencia italiana: era ella Raffaella Carrá. En ocasiones elige alguien a la danza; en otras, es ella quien, a alguien, desde antes incluso de que cobre consciencia de sí, le escoge, para utilizarla como medio para servir un propósito mayor, que el transcurso de la vida puede ir quizá revelando. La primer pista de baile que ese pequeño pisó fue, muy particularmente el estudio en casa de sus padres, donde había un equipo de música con la prístina calidad auditiva de los en aquel tiempo innovadores CDs o discos compactos. En su calidad de hijo único, fueron su primer público y compañeros, las enciclopedias, los diccionarios, atlas y libros, cuya silenciosa presencia habitaba incólume los estantes. Se hizo así el peculiar reciento, refugio y hábitat de una feliz complicidad

entre dos lenguajes: el del movimiento del cuerpo y el de la palabra. Al finalizar exhausto improvisadas y largas sesiones de improvisación dancística, en las que la noción del tiempo por completo se disolvía, se sentaba en el gigante escritorio de madera en una silla de la que muy probablemente sus piernas aún colgaban, para sumergirse entre las páginas que los libros de su tribuna guardaban. Eran variopintos sus predilectos libros y temas: los atlas donde reposaban vetustas geografías, desde los cuales atisbó la historia de los pueblos; los diccionarios donde reposaban difuntas lenguas y alfabetos pretéritos que, como en el caso del arcaico griego, se empecinaba en aprender y recitar; el legado grecolatino de antaño, a través del cual conoció un arte escultórico que tuvo por obsesiva meta la rendición de tributo a la estética sacralidad del cuerpo; y las series de '*Choose Your Own Adventure*', donde coparticipaban con libertad interactiva protagonista y lector, en la decisión sobre el devenir del argumento. Encontraría luego la Rayuela de Julio Cortázar que, con desprevenida ingenuidad, se le asemejó. Tal tipo de narrativas se le asemejaron a las de otra solitaria distracción: la de los videojuegos de rol cuyo guion, a veces complejo, venía hibridado de la mano con la revolución de fascinantes y fantásticas interfaces gráficas. Quizá danza, letras y juegos, encontraron inconscientemente y temprano, algún modo de amalgamarse.

Ingresó para cursar su educación básica en una institución americana de monjes benedictinos provenientes de Minnesota. Quizá la constante presencia de honra en el discurso religioso a un cuerpo divino, refrendó lo que la estatuaria clásica de los libros, le había ya sugerido: que pueden comulgar en el cuerpo lo humano y lo místico, para hacer de la belleza una forma de religión. Ello, en el más honesto significado de ésta, como un medio de vinculación con alguna

dimensión superior. Tal vez entendió por ello que iban las improvisadas prácticas de la danza encontrando su límite, y que ser apóstol de la belleza a través de la oración que es el movimiento del cuerpo, implicaba aprender alfabetos nuevos. Le condujo ello a una academia donde le informaron que el sendero para alcanzar la profesionalización de este oficio, comenzaba con el estudio del Ballet Clásico. Ingresó pues así a la escuela de una reputada maestra inglesa, quien se convertiría en una guía también espiritual, rebasando con su comprensión holística de la danza, las fronteras de la piel. Cuando no estuvo más Priscila trágicamente en este material plano, se acercó al joven su esposo —un notable escritor y diplomático—, quien le quiso adoptar como discípulo literario, introduciéndolo como lección primera a la poesía de Pessoa: escritor de Portugal, país donde fungió como Cónsul. La travesía como bailarín en proceso de formación clásica, por un colegio netamente masculino donde estaba el cuerpo puesto al servicio de prácticas y competencias deportivas, no dejó de resultar curioso. Las breves insinuaciones de *bullying* fueron, gracias al humor y la capacidad de reírse de sí mismo, disueltas. Quizá, de algún modo, acabaron sus compañeros por entender y asimilar la entrega, de otra manera, a una rigurosa disciplina como la de la danza. Había para entonces ingresado también a una compañía de Teatro Musical, gracias a la cual se introdujo en inexplorados terrenos escénicos. Sin embargo, decidió la vida postular en su camino un obstáculo.

Con el ocaso del ciclo académico básico, se acercaba la hora de optar por una carrera universitaria. Si, como aduce Kundera en algún pasaje de ‘La insoportable levedad del ser’, son las casualidades el lenguaje a través del cual habla la vida al hombre, una serie de estas peculiares circunstancias le condujo a



un afiche publicitario, dispuesto en la oficina de *Professional Counseling* de su preparatoria. Supo por éste del Tec de Monterrey que entre un amplio espectro de carreras ofrecía una que (por influjo quizá de la Historia, los atlas y alguna veta política impregnada en el ADN de su familia paterna), había llamado siempre su atención. Era tal carrera la de Relaciones Internacionales. Le hizo un imprevisto puntaje en el examen de admisión, acreedor a una beca de excelencia que llevaba por nombre el del fundador de la institución: Don Eugenio Garza Sada. Por su parte, era México un país que no había hasta entonces visitado. Pero un icónico referente le había generado, desde que le conoció durante las tempranas incursiones en las enciclopedias, igual fascinación que *Stonehenge*: se trataba de la Piedra del Sol, que ha trascendido en los históricos anales, como el Calendario Azteca. Siempre que a tan mágico lugar viajaba alguien cercano, le encomiaba una réplica del circular monolito que, sin sospecharlo —al menos conscientemente—, se convertiría en un símbolo del feliz y generoso destino que se iría en frente suyo desplegando. Cuando por miedo vaciló en emprender la travesía, fue justo su maestra de Ballet quien a hacerlo le alentó. Y fue otra educadora del Centro Nacional de las Artes quien con generosidad le recibió, llevándolo al día de su arribo a conocer llena por todos lados de arte: lo que era en aquel entonces el Distrito Federal. De tal modo, al inicio y al final de ese aún breve camino, yacía la danza.

Tuvo la fortuna de ser recibido con generosidad en el país: símil quizá de su croquis que, en forma de embudo, delinea unos brazos que al mundo se abren. Fueron tres sus cometidos al llegar: ir al Museo Nacional de Antropología para tener un encuentro con el Calendario Azteca; integrarse al CNA para continuar

paralelamente a las Relaciones Internacionales sus estudios de danza; y admirar en San Jerónimo y Campo Marte unos ondeantes tricolores, tan colosales como la historia del país, y en los cuales quiso descifrar la esperanza, la paz y el amor. Calendario y cromos hacen parte del capítulo Los guerreros de plata: la magia de la unidad, dentro del módulo creativo del presente proyecto. Fueron otras de sus asignaturas pendientes la literatura fantástica de la cual estudió un curso en el Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz y le instrucción de otra circular calendario: el Maya. Danza y academia convivieron así en simbiosis, gracias a la fortuna que tuvo de hallar en el Tec maestros y compañeros quienes, sensibles a sus inquietudes estéticas, le permitieron realizar en ocasiones lecturas e interpretaciones dancísticas, sobre los eventos y fenómenos políticos, sociales e históricos, que nutrían los contenidos de clase. Descubrió en éstos, como en futuros andares, que no le había México regalado sólo maestros, compañeros, colegas o alumnos; le había en realidad legado padres, madres, los mejores amigos y hermanos. Pensó que quizá su fijación por el Calendario Azteca obedeció a una infantil intuición sobre su porvenir. También, que hacía la danza parte de un invisible equipaje que en diversas latitudes le acompañaba siempre, haciéndose casi una excusa para conocer a los más virtuosos seres. Fue esa danza trascendiendo gradualmente, del movimiento físico a una manera de ver, comprender y dar sentido a la realidad. Sucedió así con las Relaciones Internacionales: un baile polivalente entre actores diversos y soberanos estados, pero, sobre todo, entre fichas que se enrocan y truncan sobre un tablero cuyos únicos color y partido guardan por único nombre, el 'poder'.

Desde una inquietud holística volteó un día a mirar la oferta que, en materia de actividades culturales y artísticas, poseía una universidad que se había convertido ya en otro de sus hogares. Le permitió un taller de experimentación coreográfica emprender una senda docente sobre la cual, con el tiempo comprendería, enseñar es en parte darse a sí mismo una explicación en voz alta haciéndose una feliz aventura de descubrimientos, pero también, una oportunidad de trascender entregando algo a otros seres. Descubrió también la labor de la escritura, en la cual vio otra danza: la de las palabras, sus significantes y significados múltiples. Le condujo un concurso institucional de creación literaria a impartir materias relacionadas con otro lenguaje: el escrito. Cuando pensó que había cerrada su ciclo ya con la danza resurgió ésta: un par de coreografías e intervenciones performáticas le llevaron a trabajar con un grupo representativo, que acabó luego por azares dirigiendo. Le confirió éste la oportunidad de comprender que es la danza en esencia un medio, para compartir y contribuir quizá, a la formación de mejores seres humanos.

Resultó involucrándose luego en un terreno que había sido hasta entonces casi por completo inexplorado: intervino en eventos de cariz comercial, como desfiles de moda y lanzamientos de productos donde en ocasiones, baile, ópera, marcas y moda, de modo prolífico se entremezclaban. Acomodó y concilió dentro de sí el hecho que abrió la reflexión sobre el amplísimo espectro de aspectos socioculturales que la danza roza, y cómo constituye un esperanto que tiene a cada quien en su propia lengua o en el universal lenguaje del silencio, algo por decir. Puede habitar la semiósfera y el ecosistema escénico, en sinergia con lenguajes y formas de arte diversos. Encuentra así un lugar y una función por

cumplir y ocupar, reforzando en su propio idioma, mensajes en la búsqueda de algún tipo de trascendencia. En términos sucintos, desconoce en muchos casos la danza los límites de la dimensión humana. Reafirmó el tránsito por una casa televisiva tal convicción, permitiéndole además encontrar sentido a la interlocución de sus campos de actividad y estudio: coordinó en ella las relaciones con organismos internacionales, al tiempo que montó intervenciones performáticas para inaugurar algunos eventos con ellos desarrollados. Pero más importante aún, apareció allí el video y la animación como parte del lenguaje escénico, que interactuara con la danza. Es decididamente ésta un universal idioma en el cual se articula y hace práctico el pensamiento de Alfonso Reyes que algo así reza: 'ser provechosamente local para ser generosamente universal'. Nos hace a su manera la danza, de algún modo, políglotas sensitivos a nuestro entorno y realidad. Podemos a través suyo y en consecuencia, traducir las acciones dentro y fuera de las aulas y escenarios, en espacios para el florecimiento de agentes de positivo cambio.

Vino entre los aconteceres luego, la pandemia por COVID-19 que fue un parteaguas al marcar hitos sobre aspectos de tanto de la docencia, como de la danza, al postular de cara a ellos, notables desafíos. Fue el primero de ellos el de sensibilizarse como profesor, ante las necesidades que podía entre la población de estudiantes la crisis generar. Ello, interpretando que la situación de aislamiento en esencia representó una ruptura de los hilos narrativos que brotan de la mismidad, pero también de la alteridad o interacción socializante, entre los seres humanos. El cuestionamiento acá consistió en plantearse cómo subsanar tal ruptura, haciendo uso de los contenidos pedagógicos de las materias, así como

capitalizando los recursos tecnológicos que a la mano existían: el mundo se había desacelerado, y el movimiento de los cuerpos también, por lo cual debía la danza ponerse al servicio de un propósito superior a ella misma, dibujando horizontes posibles a una población de alumnos quienes en general veían obnubilado su porvenir. Toda vez que en el siglo XXI ha probado ya el cuerpo humano la totalidad de sus posibilidades gimnásticas, acrobáticas y dancísticas, debe el sentido de la danza regresar a lo esencial: la construcción de del ser quien busca dar significado a su existencia. Al final del día, entre cavernas y hogueras, la danza así nació.

Reveló la Pandemia la vulnerabilidad de la especie humana, en el escenario del cuerpo con el cual se baila, pero también se vive. Se aventura acá una mínima hipótesis, y es que habría sido ésta una de las múltiples batallas (en el particular entre la pulsión de la vida y las fuerzas del mercado que en consecuencia se fracturó), libradas a partir de la tensión entre la fortaleza y la vulnerabilidad, la cual marca una Era de la Incertidumbre, que tuvo por inicio la caída de la antigua U.R.S.S. y del Muro de Berlín, *ad portas* de un nuevo milenio. Marcó sintomáticamente el inicio de una transferencia de poder de viejas estructuras a unas nuevas, como las de un mundo bipolar, hacia uno multipolar; de un mundo regionalizado, a uno globalizado; de soberanías nacionales a organismos, instituciones y corporaciones supra y transnacionales. Pareció el hecho representar, el triunfo de los ideales democráticos y del sistema económico capitalista; sin embargo, como se propone, fue el inicio de una muy lenta transferencia de la estafeta y relevo del poder, de Occidente a los otrora imperios orientales.

Inaugurando el nuevo siglo, se sucedieron los atentados del 11 de septiembre del 2001, en el corazón financiero y militar de los Estados Unidos de Norteamérica, con múltiples implicaciones. Cuestionaron el triunfo occidental, y recordaron que existen frente a la globalización, voces y actores nacionalistas, extremistas e ideologías religiosas que al discurso hegemónico y globalizador se oponen y desafían, en tanto se reconfiguran nuevos epicentros de tensiones, y aparece un *estado líquido* —tomando prestado al adjetivo de Bauman—, de móviles y difusas fronteras sobre la arena del desierto, como ISIS, que al igual que *Al-Qaeda*, puso de relieve que no sólo los actores políticos tradicionales juegan hoy sobre el tablero poder global, sino que encaran éstos también fenómenos, como el del terrorismo. La invasión a Iraq significó el retorno simbólico al mítico jardín del Edén y la histórico de Babilonia, medular para uno de los dos pilares de Occidente: la tradición judeocristiana, cuyas narrativas místicas aducen, la pareja primigenia, allí apareció. Figura quizá tal dinámica, el de la serpiente que su cola muerde, cerrando un milenario ciclo al ti Se sumaría a tales hechos la Pandemia y desde luego, la actual situación política entre Rusia y Ucrania. El advenimiento del protagonismo económico y militar de Rusia y de China, puede ser interpretado como un resurgimiento de los antiguos imperios que buscan, como el agua, retornar a su cauce. Más aún, es posible que esta Era se encuentre marcada por la transición de las hegemonías desde el Occidente, hacia el Oriente del mundo, proceso que puede tardar lo que resta del siglo y que, por sus dimensiones e implicaciones, genera remesones casi tectónicos entre los sectores económicos, políticos, sociales y culturales.

En el caso particular de la Pandemia, un notable fenómeno es que, además de representar un quiebre en las narrativas de vida individuales y colectivas, implicó consciente o subrepticamente la redefinición de relaciones espacio-temporales (en el entendido de que son espacio y tiempo, dos elementos narrativos estructurantes). Como en un jardín de bifurcadas sendas, se abrieron a fortiori dos complementarias dimensiones que podían mutuamente enriquecerse, en cuanto a las plataformas educativas respecta; fueron éstas lo sincrónico y lo asincrónico. Ante un aparatoso episodio de lo que se propone más adelante como la Era de la incertidumbre, debía la docencia navegar sobre estas dos turbinas para propiciar alguna certeza. En el caso específico de la formación dancística, obligaba la dimensión sincrónica a contar con una serie de condiciones precisas de espacio; en cuanto a la segunda, había de replantearse cómo nutrir sus contenidos, en ausencia de un espacio específico. La lectura previa del particular contexto implicó la consciencia de que era éste uno de limitante frustración, de modo que la formación debía orientarse hacia el sentido de logro, dentro de un esquema de educación basada en retos o CBL (por *Challenge Based Learning*) alcanzables dentro de las condiciones dadas: actuó éste como una especie de mantra, *slogan*, lema, o *leitmotiv* pedagógico. Brotó así en relación con lo sincrónico, el diseño de formatos diversos de clase, haciendo cada uno énfasis en competencias propias del entrenamiento del cuerpo y la mente danzantes: la flexibilidad, el fortalecimiento muscular, los ejercicios estructurados de piso, centro y diagonales, así como la coreografía y los estilos de baile.

Sí bien existía una situación adversa que obligaba al aislamiento, se confirió acá un espacio para que palparan los estudiantes un libre derecho de elección,

estimulando la consciencia sobre sus propias necesidades físicas pues, al final del día, estaban todos dirigidos al trabajo. Fue de algún modo acá la consigna: 'aprende a escuchar a tu cuerpo'. De modo particular, se recurrió para los ejercicios de fortalecimiento y flexibilidad, al uso de bandas elásticas que, en su rico espectro de posibilidades, se acomodaban al espacio disponible de cada quien en casa. En cuanto a los ejercicios de entrenamiento en el piso, el centro y las diagonales, los cuales implican en condiciones normales las transiciones y las rotaciones dentro del salón de clases para ello capacitado, se postuló acá un desafío para que pudiesen ser desarrollados en los hogares, cada uno de los cuales tenía tamaño y forma distinto. El desarrollo de los mismos, propendiendo al cultivo del sentido de logro, consistió en redefinir la relación entre el cuerpo y las dimensiones del espacio circundante, en el cual interviene la *kinesfera* o esfera imaginaria que al modo de un Hombre de Vitruvio en 3D, o un giróscopo, rodea el cuerpo. Subyació también esto al diseño coreográfico y la exploración de estilos.

Por otro lado, y como en un espejismo, parecía la realidad cerrar casi todo camino sobre ella posible. Convenía pues nutrir aquél que los cerrojos desconocen: el espacio de la creación y de la imaginación que puede siempre idear, un promisorio horizonte. Intervino aquí la dimensión de lo asincrónico. Poco antes de la Pandemia había un alumno indagado sobre la inserción en los currículos de la historia de la danza, y fue tal pregunta la clave para en este campo proceder. Se empezaron así a desarrollar lecciones sobre la evolución del baile en la humanidad poblándolo de príncipes y princesas, reinas y de reyes como Louis XIV, quien dio vida al Ballet; de genios como Martha Graham o de episodios históricos como el de la Guerra Fría y la competencia dancística entre Rusia,



China y los Estados Unidos de Norteamérica. La historia ya transcurrida es en últimas, un territorio que acude también a la imaginación de un ya inexistente pasado. El retorno a un modelo de alternancia mixta en las clases, hicieron los alumnos una petición: 'síguenos escribiendo'. Entendió entonces el poder de las *narrativas*, fantasías y ficciones, para cobijar bajo su tierno manto de resguardo las fragilidades del ser humano frente a realidades a las cuales de sentido.

Vino con ello el vislumbre sobre un crucial elemento: la importancia que pueden las narraciones tener sobre la restitución de un mundo y una cosmovisión, quebrados. Apareció entonces la noción del logos-danza: ¿puede el baile coadyuvar a dar sentido a la realidad circundante? Y la respuesta que del interior orgánicamente brotó resultó ser tentativamente afirmativa: sí, cuando trasciende y sublima en imagen y palabra. Nació entonces la idea fundamental del presente proyecto, donde narrativas dancísticas y ficciones literarias cohabitan con la pretensión de enriquecerse mutuamente y a quien lectura les dé, en un '*gamificado*' (de '*game*') entorno digital de aprendizaje. En él, volvió a aparecer aquel joven estudiante de Relaciones Internacionales quien busca explicar el mundo y el tiempo actual; pero también el niño sentado en el escritorio con sus atlas, sus videojuegos, sus juegos de palabras y su danza, que no fueron más tuyas, pues comprendió que para valer la pena requieren una final acción que les debe acompañar en un contexto que diariamente y con creciente intensidad, la demanda: la de compartir, que constituye la esencia de danzar, de enseñar, de crear y de vivir. Ese mismo niño quien anhelaba la Piedra del Sol, continúa ideando fantasiosas cartografías del movimiento, dedicando el presente trabajo, haciendo uso en parte del recurso de la animación, a varios elementos que, en la

más preciada profundidad de su ser, se concatenan: la pasión por los antiguos pueblos grecolatinos, México, la Docencia, las narraciones, el Tec y la Danza.

## **1.2 Planteamiento del problema y preguntas de investigación-creación**

Cuanto acá se propone acá como 'Era de la Incertidumbre', representa una actual crisis sistémica global, en la cual se alteran los órdenes éticos y estéticos, ambientales, sociales, políticos y culturales, dentro de un globalizado orbe. Dicha prolongada y transitoria Era se encuentra definida por tres acontecimientos, a saber: la caída del muro berlinés, así como la disolución soviética, entre 1989 y 1990; los ataques terroristas del 11 de septiembre del 2001 en Nueva York y Washington D.C.; y la más reciente Pandemia por COVID-19 del 2020. Ha representado cada uno de ellos la ruptura de un orden guiado por ciertas lógicas, que han a raíz suyo mutado, motivando en el proceso la disolución de certezas estructurantes para cosmovisiones dadas, con un consecuente tránsito al vacío de la incertidumbre. Ha sido el cuerpo humano protagonista de tales hitos, respectivamente: el cuerpo transeúnte de Oriente hacia Occidente; el cuerpo silente de los '*jumpers*' que haló la gravedad hacia el suelo; y el cuerpo viralmente invadido y olvidado entre las cenizas de algún horno crematorio. Yace en el epicentro de todo ello, la diada 'crisis-creación', de la cual resultan rupturas en las narrativas de vida, tanto de las sociedades, como de los individuos. Particularmente el último entre tales avatares tuvo al cuerpo humano, por campo de batalla; el cuerpo que es a un tiempo protagonista entre las vicisitudes de la vida y de la muerte, e instrumento estético, cuyo movimiento se denomina 'danza'.

De modo paralelo, ha propiciado la crisis sistémica una ruptura en las narrativas de las existencias entre lectores diversos, pero muy particularmente entre las nóveles generaciones quienes, en su condición de nómadas digitales, intentaron sostener los procesos pedagógicos que naturalmente atraviesan, somatizando paralelamente y de modos diversos, los costos de la transición. Postula ello las preguntas de investigación-creación: ¿Es posible capitalizar los recursos digitales para crear nuevas narrativas que, teniendo por tópico a la danza, hilvanen la posibilidad de imaginar a partir de la crisis, otros fantasiosos mundos posibles? Más aún, ¿han sido las narrativas míticas, sociales, políticas y culturales, en torno al cuerpo humano y la danza, un reflejo de cosmovisiones y 'lógicas' en crisis, durante episodios pretéritos de la historia occidental, pudiendo yacer en el germen mismo, que son los mundos griegos y latino?

### **1.2.1 Justificación de la investigación-creación**

El cúmulo de manifestaciones acaecidas entre la crisis sistémica marcada por la incertidumbre, parece existir un campo fértil para las certezas que el *logos* de la palabra, el *logos* de la razón y el *logos* de la danza pudiesen al parecer proveer. Ello, capitalizando los lenguajes narrativos para la restitución de nuevas lógicas, entre las cuales se incluye lógica disruptiva de la fantasía. Sobre el horizonte de un contexto en crisis aparecen las bondades de novedosos recursos tecnológicos, que pueden ser capitalizados para la restitución de las narrativas de vida.

## 1.2.2 Delimitación de la investigación-creación

En términos del ejercicio indagatorio, la presente investigación doctoral se limita a momentos y espacios culturales tan concretos como relevantes, para la evolución cultural de los pueblos helénicos y latino, donde se manifiesta la diada 'crisis-creación'. En cuanto a la propuesta creativa del mismo, se adscribe ésta a ocho módulos, cada uno de los cuales gira en torno a una temática humanística vinculada a un tipo, estilo o técnica de diferente danza. Se acude ello a procesos gráficos y de animación digital, facilitados por los lenguajes multimediáticos, propios de las tecnologías de la información y comunicación (TICs).

## 1.3 Objetivo General

Plantear un producto creativo que gire en torno a temáticas de lo que se postula como '*logos-danza*', en el cual converjan y se capitalicen narrativas digitales e interactivas, planteando un tipo de literatura con cierto potencial reconstitutivo, dentro de la diada 'crisis-creación', propia de los devenires culturales pretéritos que han servido por cuna a Occidente y, en este particular, en lo que se propone acá como la actual 'Era de la Incertidumbre'.

## 1.4 Objetivos Específicos

- ❖ Hacer visible a través del estudio de caso sobre los espacios culturales específicos helénicos y latinos, del diálogo e interrelación entre los procesos de *crisis* y *creación*, como parte del devenir civilizatorio e histórico de los pueblos

- ❖ Proponer el término *logos-danza*, como un elemento o dispositivo cultural, en el cual la naturaleza y estructura de las manifestaciones dancísticas son reflejo de una cosmovisión particular, dentro de cuyas crisis puede jugar una función restaurativa
- ❖ Definir la Era de la Incertidumbre, como una crisis que marca la transición del siglo XX al XXI, a partir de eventos históricos que redefinen en un contexto de globalización, la relación entre los mundos Occidental y Oriental

### **1.5 Descripción del Producto Creativo**

El producto multimedia que con la creación complementa la dimensión de la investigación, corresponde a la literatura inmersiva, particularmente como ficción digital. Se figura en tal ámbito el término 'inmersión' plurivalente, pues encuentra sus definiciones en función de una plétora de envolventes medios y absorbentes experiencias narrativas. Parecen entre ellos estar en constante juego, las condiciones de 'presencia' y 'flujo', sea bien del narrador, de los personajes o del lector mismo, quienes encuentran su ser en transición, obedeciendo al artilugio de la navegación, propio de los entornos virtuales.

Se erige la sinopsis temática de la ficción propuesta entre mito, leyenda y fábula dentro de un contexto distópico. Es su protagonista y narrador un personaje ucraniano, cuyo recorrido es orientado por 'el viaje del héroe' de Joseph Campbell. Sobreviviendo al holocausto nuclear, había hace poco heredado un anticuario, con cuyos relojes antiguos y bulbos, queda por la

radiación hibridado. Es su nombre 'U-Robot', aludiendo fonéticamente al 'you' anglosajon que invita al usuario-lector a vivir la historia como si fuera su principal personaje. Obedece a ello (e insospechadamente a la guerra entre Ucrania y Rusia), el logotipo 'UR' en su sombrero de copa. Tras su transformación, una de sus manos es un foco, que simboliza la luz del conocimiento, y la otra una lupa, denotando el poder de la investigación. Ha perdido sus extremidades siendo sustituidas por turbinas, con lo cual aprende que podrá mejor con su imaginación volar, hasta los confines que desee. Queda por igual razón atrapado entre mundos compuestos por piezas y figurillas que hacían parte del inventario. Se ha apostado en razón de tales premisas temáticas, por una estética retrofuturista industrial o 'steampunk'. Han perdido tales mundos el movimiento, que irán con la mágica lectura de un cómplice lector, recuperando. Corresponde a cada uno un tema, el cual roza aristas temáticas de la danza. Se desarrollan entre la narrativa voz de la tercera persona, y los diálogos sostenidos con fantásticos personajes, anexándose a cada uno tópicos y moralejas, tan humanas como espirituales. Se propone en razón de ello titularle, 'Cartografía de la Danza: una Aventura del Movimiento'.

La interfaz visual es 'gamificada' (aludiendo al término anglosajón game), acudiendo a atributos y elementos del videojuego, para invitar a la coparticipación activa y dinámica del 'lector-usuario', en el desarrollo y nudo narrativo, de la obra. Consiste el epicentro en un 'Home' cuyos elementos gráficos, en forma de reloj se disponen. Alude ello a la pausa del tiempo, correspondiendo a cada hora un mundo que, a modo de flotante isla, alrededor

de un continente central se dispone. Estática, aparece cada isla con un número romano sobre ella, indicando el número del capítulo. El nombre de la próxima a la cual se ha de ingresar aparece señalado por una flecha que invita al lector a hacer clic sobre él, para acceder a sus contenidos. Siempre que se termine la lectura e interacción con un mundo, su correspondiente isla, restituída por la lectura girará, habiendo recobrado su movimiento.

Son así ocho los capítulos que el ejercicio digital componen. Se llama el primero 'La danza de los cosacos', y se aprende en él que puede la danza ser vehículo de la paz. Lamentando el holocausto nuclear, afirma allí el narrador: "Si los rusos y los ucranianos hubiesen bailado juntos la danza de los cosacos, nada de esto hubiese sucedido; pero prefirieron algunos la guerra". Aparece en él por vez primera un añejo globo terráqueo, integrando así un primer recurso pedagógico. Se accede a través suyo a un antiguo mapa que refleja la historia en la conversación relatada. Al deslizar sobre esta cartografía el cursor, deteniéndose en figurillas 3D, es posible expandir saberes que, de modo anecdótico, informan sobre personajes de relevancia histórica. Se habla así en este caso sobre el explorador español Cristóbal Colón, el sultán otomano Mehmed II, y el príncipe moscovita Basilio III.

Un segundo recurso didáctico es el lienzo mágico, al interior del cual se ven circular obras de arte, en una interfaz 3D. Son las que a la temática de este capítulo corresponden, 'Cosacos zapórogos escribiendo una carta al sultán' de Iliá Repin, y 'Cosacos del Hetman Petr Sahaidachny capturan Kaifa' de Artur Orlyonov. Cuando aparezcan obras de arte en un lienzo mágico durante los subsiguientes capítulos, podrá el lector-usuario irlos coleccionando en un

museo que en el Home principal aparecerá. Aludiendo al entorno natural de los cosacos, se podrán al final de este capítulo activar cuatro mágicos copos de nieve, cada uno de los cuales conlleva a desenrollar añejos papiros que revelan vetustos dibujos sobre las cuatro principales danzas de los cosacos: el Hopak, el Kazachoc, la Metelytsia y la Kolomyica.

Corresponde el segundo capítulo a una variación en la tipología digital narrativa. En cuanto a la forma de inmersión e interactividad entre el lector-usuario y la historia, se introduce acá el recurso de la ‘realidad aumentada’, aplicando elementos virtuales a la realidad física, mediante la integración de dos pantallas: la de la computadora y la del teléfono móvil. Los ‘positrones’ — una nueva estirpe de diminutos robots producto también de la explosión—, sirven por ‘gadgets’ para activar al hacer clic sobre ellos, un código QR. Cuando es escaneado por el teléfono móvil, conduce a la apertura de la cámara y, al deslizar suavemente la misma sobre el suelo, se ve a través suyo aparecer un personaje en 3D, dentro del mismo espacio físico del usuario-lector. Puede ser modificado en su tamaño y ángulo de giro; grabado con la cámara; y captado al caminar a su alrededor, proveyendo una experiencia 3D. Este artilugio, de sustraer un personaje de la historia mediante la realidad aumentada, fue concebido e inspirado en la ‘ruptura de la cuarta pared’, propia de las artes escénicas. En este capítulo, el encuentro con el gitano, conduce a esta reflexión: “Son dos las más grandes lecciones que en la vida has de aprender: saber cuándo soltar, y saber cómo querer”.

Aparece en el Capítulo III, Kosmia – la Gitana Cósmica, a quien ha servido por antesala el gitano. Kosmia se presenta primero en forma de una rosa, cuya



corona de pétalos se transformará, invertida, en su danzante falda. Son varios los elementos 3d interactivos que en este apartado aparecen. Es el primero de ellos una esfera de cristal esencial al arte adivinatorio: un elemento cultural identitario del pueblo romaní. Puede el usuario-lector jugar con ella, extrañéndole un mágico sonido, encontrando luego una mano con las líneas del destino sobre su palma trazadas. Aparece de modo igual el globo terráqueo, que conducirá en esta ocasión a visualizar sobre el antiguo mapa, la trayectoria seguida por los gitanos, desde su expulsión al norte de la India, hasta su arribo a la Península Ibérica. En esta ocasión las figurillas 3D en el mapa conducen a la ampliación de la información sobre tres espacios socioculturales: la India, México y Argentina, develando que la evolución de danzas como el Jarabe Tapatío y el Malambo (o Danza de los Gauchos), devela históricos flujos migratorios de la humanidad. Se introduce acá un tercer nodo didáctico: un libro al cual se puede acceder haciendo clic sobre él, para descubrir otra forma de arte: el de la poesía. El poemario contiene tres obras líricas, escritas por notables literatos pertenecientes a los países abordados en el mapa. Son éstos Octavio Paz con 'Custodia', Jorge Luis Borges con 'Las Causas', y Rabrindanath Tagore con 'Oración'. El criterio de selección para dichas piezas poéticas consistió en el equilibrio entre sus matices místico y estético.

Prosiguiendo con su travesía, se topa el usuario-lector con un tarot interactivo de 7 cartas. Ingresando con el clic a una carroza gitana, accede a la interpretación de la tirada, entre cuyas líneas se lee: "Comprenderás que es la paz el mejor regalo que puedes a alguien dar y, el entusiasmo, lo peor que puede alguien perder". Se observa tras ello a Kosmia entre una nebulosa bailar

al son de un lacónico piano, trazando con su rotación los incipientes brazos de lo que acaba por convertirse en una galaxia en espiral.

Sirve el capítulo IV de nuevo por intersticio en términos de la trama de la pieza narrativa digital, apareciendo en él otro personaje de realidad aumentada. En esta ocasión es el robot 'Inmersitrón Z1111' quien permite acceder el código QR y su correspondiente personaje. Se trata en esta ocasión de un Sultán, quien este secreto y reflexión al protagonista comparte: "Por tres cosas a alguien conocerás: la manera como juzga sus errores, el modo como invierte su tiempo, y la forma como atraviesa la adversidad". Anexo a este episodio aparece una nueva forma narrativa: un video animado en el cual, con femenina voz (la de Kosmia, quizá) una fábula árabe se relata, induciendo a una reflexión sobre la importancia y valor de la amistad. Se pretende tanto en ciertos diálogos, como a través de estas cápsulas, generar un conocimiento y una experiencia audiovisual con carácter significativo.

Sirviendo Sultán y fábula por antesala al tema de los misticismos árabe y judío, sale al encuentro del protagonista, en el capítulo V, otro personaje: Inriki, el Derviche Cósmico. Abre el episodio un Árbol de la Vida, icónico de la tradición cabalística. Invita a la inmersión pues, al hacer clic con el puntero sobre cada una de sus esferas, se escucha un mágico sonido, al tiempo que se iluminan en hebreo sus letras. Se utilizan también aquí textos con un matiz de interactividad pues, al detenerse sobre ellos, se revela información necesaria para continuar navegando por el cuento, realizando juegos lingüísticos como la relación entre los términos EGiptO y EGO. Existen también acá mágicos lienzos que contienen obras de arte de cariz históricos, tales como: 'Moisés

partiendo el Mar Rojo' de Vincent Maló; 'Moisés con las Tablas de la Ley' de Rembrandt; "Napoleón el Grande reestablece el culto de los israelitas" de pintor anónimo; y "Boda judía en Marruecos" de Eugène Delacroix. Aparece el antiguo globo terráqueo, para ofrecer cápsulas informativas sobre Napoleón Bonaparte, Ismael de Marruecos y Mahoma. Se presente luego una icónica imagen de una novia yemenita, unos judíos sus danzas bailando, y dos construcciones audiovisuales. Se aprecian en la primera glóbulos rojos que forman los símbolos de las tres grandes religiones monoteístas, invitando a la fraternidad entre todas, con base en un común origen. En el segundo baila Inriki la danza sufí de los derviches junto a otros, dejando dos mensajes: "luz eres y en luz te convertirás", así como "cuando haces del amor la materia prima de la vida, por sí mismo, todo lo demás se acomoda". Aparece por vez última Inriki con un toque de interactividad pues, al hacer clic en él, deja oír algo de su voz, girando al son de una 'darbouka' o guitarra árabe.

Se abre el capítulo VI con la imagen de un templo hindú en la ribera de las aguas del Río Ganges. Aparece luego el milenario dios Siva, en su reencarnación Nataraja: señor de la Danza. Explica que, es su baile motor de todo cuanto en el Universo se mueve; algo similar al concepto del 'motor primario' aristotélico. Pero la explosión atómica le ha dejado quieto, y habrá el protagonista de tocarlo, para poder su dinámica recuperar. En términos de inmersión e interacción, es posible en este capítulo tocar el tambor de la creación del dios hindú, quien esta reflexión al final al usuario-lector dejará: "Habrá siempre dos caminos para a un mismo punto arribar: es uno el de la angustia; es otro el de la paz. Tú decides, pues de cualquier forma llegarás".

Consiste el capítulo VII en un ejercicio de reinención simbólica, en una fábula creada como homenaje a México, y que partió de la inspiración en dos formas dancísticas: la de los voladores de Papantla y la tradicional prehispánica del Venado, que encuentra su particular origen en los pueblos 'yaqui', habitantes de Sinaloa y Sonora. La carga es acá prominentemente literaria, aun cuando es posible interactuar con algunos elementos gráficos, liberando de ellos sonidos típicos de las formas musicales indígenas. La sinopsis de esta fábula de reinención simbólica, a continuación se narra. En un primario origen cosmogónico, existen sólo en el Cosmos, la Noche y el Lago. Enamorados uno del otro viven contemplándose al filo de la eternidad. No pudiendo contener su amor, se lanza en un momento la Noche sobre el Lago, en un beso de fugaces estrellas. Nacen entre las chispas que el impacto genera un águila argenta, y una niña, princesa, llamada Cielo; también la Luna, que entre el gran Lago se posa. En uno de sus sobrevuelos, deja el águila caer un puñado de platinadas plumas sobre la superficie lunar. Como si de semillas se tratase, germinan brotando de cada una, un guerrero de plata. Descubren con el tiempo un juego alrededor del cual se unen: intentar alcanzar el firmamento, colgándose de altísimas astas. Cielo crece, y llega el momento de ser coronada como reina de los guerreros. Se convoca a una prístina ceremonia, a la cual asisten invitados de otros reinos. Trae el jaguar de luz, un circular calendario en piedra tallado, con lo cual nace el tiempo. Le regala también el blanco: color de la paz. Trae el venado un mágico nopal, cuyas espinas por defensa de ella misma, según explica, le servirán. Le obsequia también el verde: color de la esperanza. Y trae el colibrí una flauta de seis

hoyos, cuya música da a Cielo la voz, recibiendo ella también el rojo: color del Amor. Así el otrora incoloro reino, es teñido por vez primera. Del aleteo del picaflor nace el Viento, y se enamora éste de la ya casi reina.

Pero irrumpe en el salón un cuarto personaje llamado Egos, quien le trae por dádiva, una amapola. Aspira la princesa su aroma, y comienzan a detonarse por todo el reino explosiones que liberan un blanquecino polvo. Había Egos advertido una leyenda según la cual, una mujer le destronaría, si llegaba ella a conocer el amor. Preparó así sus argucias, induciendo en Cielo un profundo letargo, tras lo cual destruyó con un terremoto el reino. La rapta, llevándola por los aires para encerrarla, en un horrendo lugar: el Laberinto de la Soledad. De la destrucción queda intacto sólo el Viento. Vuela hasta el Laberinto para rescatar a la princesa. Con su amor, le despierta, trayendo la flauta, y devoviéndole así su voz. Lo primero que pregunta es qué es lo peor que a tus enemigos puedes hacer. El Viento le responde: “Amarlos”. Pero quien se rinde ante ella de incontrolable amor es él, por lo cual se convierte en un huracán que destruye el Laberinto. Se suman a ello sus conjurados habitantes, sometidos hasta entonces por Ego, quienes se alzan en una revolución de amor. Trae el viento a Cielo de regreso a su reino, para descubrir que se han sus habitantes levantado del polvo, construyendo puentes entre las 32 porciones en las cuales el satélite con el terremoto se fisuró. Habían creado ya, con ingenio, las chinampas. Retoman la interrumpida ceremonia para celebrar, esta vez, la magia de la unidad. Proveniendo de otro universo, se levanta sobre el horizonte el águila; trae entre su pico una serpiente posándose

al final de su vuelo, sobre el nopal. Bautizan por último a esta serie de reinos como 'México' que significa, 'el ombligo de la Luna'.

El último y octavo capítulo, retoma la realidad aumentada. En este caso, el positrón que aparece es la Inteligencia Artificial, y el personaje es un samurai. Narra éste cómo nació la danza Butoh, en controofensiva cultural ante los ataques de Hiroshima y Nagasaki, en el verano de 1945. Oponiéndose al canon estético del Ballet Clásico occidental, propone el Butoh bailar el silencio, no grandes piezas orquestales; prefiere los pies desnudos, a cambio de zapatillas de punta; aboga por los torsos desnudos, en vez de elaborados trajes; se deja llevar en ocasiones hacia el suelo, y no por la lucha hacia la vertical y en contra de la gravedad; admite geometrías corporales barrocas, en vez de proyectar la energía física, sobre prolongados vectores. Termina así este ejercicio de narrativas híbridas, con una reflexión sobre el tema donde comenzó: el beligerante rugir de una detonación nuclear.

En suma, los ocho episodios a los que se propone entender en este juego multimedia como 'momentos narrativos', así corren:

- I. La danza de los cosacos
- II. El gitano
- III. Kosmia, la Gitana Cósmica
- IV. El sultán
- V. Inriki, el Derviche Cósmico
- VI. Siva, el movimiento divino
- VII. El ombligo de la Luna
- VIII. El samurai

## **2. MARCO METODOLÓGICO**

### **2.1 La investigación-creación**

Constituye la creación-investigación un enfoque metodológico en el que se fusionan la investigación académica con la práctica creativa. A través suyo, colaboran las dimensiones investigativa y artística, apuntando hacia el horizonte exploratorio y partiendo de enigmas estéticos sobre los cuales se postulan indagaciones y posibles respuestas a tales cuestionamientos, en el proceso mismo de elaboración de inéditos trabajos artísticos. Así, aborda la creación-investigación la idea de que el conocimiento no se puede sólo obtener a través de la investigación científica tradicional que acude a las inferencias, a la inducción y deducción empíricas, sino también a través de la expresión creativa. Permite esta fusión de procesos a los artistas, adentrarse en la investigación académica y, a los investigadores, explorar conductos nuevos de expresión.

Creación e investigación comparten un común propósito: el de la búsqueda, se ésta de arribar a algún producto estético o la de producir un conocimiento nuevo, en el entendido según el cual un producto estético es susceptible de constituir un nuevo objeto de conocimiento. Casi innumerables, las aportaciones artísticas que pueblan la evolución humana, son con frecuencia estudiadas por historiadores del arte, pero también por arqueólogos pues reflejan la manera como cierta sociedad o civilización concebía el mundo, es decir, su cosmovisión regida por una serie de preceptos y creencias, que hicieron parte de alguna lógica ordenadora de su realidad circundante. La fusión entre los términos, surgida en

Canadá hacia finales del siglo pasado, fue como en toda innovación epistemológica problemática (Carreño, 2014, 53), pues incomodaba los tradicionales paradigmas sobre los saberes y el conocimiento, haciéndose motivo de grandes discusiones entre la subjetividad especulativa del arte, y la objetividad guardada por la ciencia, al centro de marcos académicos y escuelas del pensamiento. El arte se encuentra al centro de tres aristas dialógicas: la del creador, la de la obra y la del espectador. La ciencia lo hace de manera más lineal, entre el sujeto conocedor y el objeto conocido, aun cuando se debe tomar en cuenta que puede el observador afectar con el acto de indagar, al objeto estudiado. Sin embargo, el campo parecía existir en otros momentos históricos y haber sido desarrollado por artistas-científicos, una de cuyas quintaesencias son Leonardo Da Vinci y demás maestros del Renacimiento. La creación-investigación es sin embargo “un discurso nuevo en el ámbito de las artes y de las academias de arte”, siendo una metodología por medio de la cual busca la comunidad artística, dos objetivos: estar al nivel de la de la ciencia, consolidar una comunidad académica artística para el estudio de las artes (Daza, 2009, 87). En ella se decanta la díada razón-imaginación, que ha sido una suerte de dispositivo por el cual se ha desarrollado la historia humana. Se puede también en ella ver la multiplicidad de aproximaciones epistemológicas que la creación artística implica: el conocimiento sobre una técnica de creación estética e instrumentos para la representación; el conocimiento sobre el objeto representado; y el autoconocimiento del artista quien sus propias disquisiciones e inquietudes sobre su propio ser en ella vuelca (*Op. Cit.*, 90).



Vale la pena aclarar que no se distancia notablemente dicho método, de la experimentación científica. Intervienen en los dos casos procesos similares, el primero de los cuales lo constituye la deducción en la que, a partir de ciertas premisas sometidas a la lógica, se infieren conclusiones validadas o invalidadas por la razón, perteneciendo a tal categoría la duda metódica y el empirismo (Dávila, 2006, p. 180). Es el segundo el de la inducción o método hipotético (*Op. Cit.*) a través del cual se plantean premisas que pueden o no ser al final del día certeras, yaciendo sin embargo su validez o invalidez, en la cercanía o lejanía que hacia éstas se tengan. Existe un adicional método de aproximación a los objetos de estudio, que es el de la abducción, el cual es bien descrito por Kapitan (1997), el cual abarca los elementos de la tesis inferencial, la tesis objetivo, la tesis de comprensión y la tesis de autonomía. Acude cada una de tales vertientes al análisis

Uno de los aspectos más interesantes de la creación-investigación es que no hay una sola forma de llevarla a cabo. Cada artista o investigador puede adaptarla a su propio enfoque y áreas de interés. Algunos pueden optar por trabajar en colaboración con científicos o especialistas en otras disciplinas, mientras que otros pueden investigar de manera individual o en grupos de artistas. La creación-investigación también promueve la experimentación y la exploración de nuevas ideas. Los artistas pueden utilizar diferentes medios o técnicas para abordar un tema o pregunta de investigación, y los investigadores pueden encontrar nuevas formas de presentar sus resultados a través del arte. Esta combinación de enfoques crea un espacio para la innovación y el descubrimiento.

Además, la creación-investigación también cuestiona los límites de lo que tradicionalmente se considera '*arte*' o '*investigación*'. Al combinar estos dos

campos, se desafían las percepciones convencionales, y se amplían las posibilidades de lo que puede considerarse conocimiento válido. Sin embargo, la creación-investigación no está exenta de desafíos. Puede ser difícil encontrar apoyo en instituciones académicas tradicionales, ya que este enfoque a menudo no encaja en las estructuras y expectativas establecidas. También puede ser difícil evaluar y medir los resultados de este tipo de investigación, ya que a veces no siguen los métodos de investigación académica convencionales. A pesar de estos desafíos, la creación-investigación sigue siendo una metodología emocionante y valiosa. Promueve la interdisciplinariedad, la innovación y la apertura de nuevas puertas para la creación del conocimiento. Impulsa a los artistas a ampliar sus horizontes y a los investigadores a considerar nuevas formas de comunicar y compartir su trabajo.

En resumen, la creación-investigación es una fusión emocionante de la creatividad artística y la investigación académica. A través de este enfoque, se pueden explorar y abordar preguntas y temas desde diferentes perspectivas, creando un espacio para la experimentación y el descubrimiento. Aunque presenta algunos desafíos, la creación-investigación sigue siendo una herramienta valiosa para la generación de conocimiento y la expansión de los límites de lo que consideramos arte e investigación.

La metodología propuesta para el presente proyecto es la de la I+C o Investigación-Creación. El componente primero, la investigación, lo constituye el presente escrito, y ha consistido ésta puramente en la revisión y selección de fuentes bibliográficas, que se han considerado pertinentes, tamizadas por procesos de análisis y síntesis que propendan a la descripción y explicación, de

las ideas propuestas. El segundo, la creación, corresponde a un ejercicio donde convergen en una plataforma tecnológica, la narrativa dancística y la animación digital. En el mejor de los casos, podrá sugerir quizá éste una propuesta sobre un posible futuro, de la Literatura. Pretende ser él mismo un proyecto formulado y esbozado a manera de fuente de conocimiento, que invita a activar la imaginación, innovando en términos de la convergencia entre los lenguajes narrativos, literario y digital. Se ha basado en la experimentación permanente procurando una convergencia orgánica entre el los vectores literario y visual; entre forma y contenido.

Dada la naturaleza multivalente de los senderos epistemológicos de la Investigación-Creación, se describe a continuación un proceso en el que intervienen saberes, imaginación y experiencia, con el fin de alcanzar los fines propuestos. La curaduría primera, consistió en revisar tipologías técnicas y estilísticas de danzas alrededor del mundo, para rendirles con el proyecto tributo. El tamiz segundo perteneció más al ámbito de la Ética, y consistió en la escogencia de temas que se consideraron pertinentes, relevantes o consecuentes con inquietudes diversas que a la 'Era de la Incertidumbre' se relacionan. En un tercer momento, se vinculó cada tipo de danza, a cada temática de orden ético, con base en la pertinencia simbólica que pudieran tener en miras a la construcción narrativa. La fase cuarta consistió en la escritura de los textos, que fueron dando pie a las imágenes, de forma recíproca, pues se fueron construyendo las dos formas de comunicación, intercaladas, pero a un mismo tiempo. Dictaba en el proceso cada una lo suyo: solicitó en ocasiones el texto, imagen y, en otras, a la

inversa sucedió, en lo que se descubrió un diálogo, casi cómplice, entre imagen y palabra. Se procederá así a montar el proyecto como un recurso en línea.

El corte metodológico encuentra allí su frontera: en el diseño, planeación y desarrollo del proyecto. Se somete su validación, evaluación y retroalimentación al jurado de sinodales. Su publicación y divulgación, podrá constituir también un estadio cuyo futuro yace más allá de las páginas finales del presente proyecto. En el mejor de los casos, habrá generado conocimiento inédito, contribuyendo así al enriquecimiento del campo epistemológico narrativo, a través del deleite de los *homos videns* y *ludens*, replegados en torno al *otium* creativo, emanado quizá de una necesidad espiritual por abordar desobligadamente el tiempo, confiriéndole un sentido ingenioso e inventivo.

### 3. MARCO TEÓRICO E HISTÓRICO

#### 3.1. 'La Era de la Incertidumbre'

Se propone esbozar acá un recuento de hechos que han marcado el desarrollo de lo que se aventura llamar, la 'Era de la Incertidumbre'. No es tal idea inédita, pues constituye el título de un libro escrito por el economista de Harvard, John Kenneth Galbraith, y la serie de televisión derivada, producida por la BBC (*British Broadcasting Company*) en 1977. En aquel momento —y en el reconocimiento de las bondades del sistema capitalista—, apuntó Kenneth a tres grietas de del mismo: la desigualdad, la ineficiencia y la inestabilidad. Entre las soluciones que para éstas expone, estaba el apoyo del presupuesto público para las artes. Libro y serie tocan temas como la moral y promesas capitalistas, la evolución del concepto del dinero, y otros aparentemente distantes como la Revolución China y la Democracia. La idea que acá, abusando del mismo término, se propone, es la de una edad que en el cambio entre los siglos XX y XXI despertó en diversos ámbitos del quehacer humano, anhelos cuyo precio ha sido el debilitamiento de las certezas a las que había la racionalidad del proyecto moderno, traído para una importante parte de la humanidad. La necesidad de certezas ante su resquebrajamiento encuentra respuesta, al menos en alguna medida, en el arte y el '*storytelling*' o relato. Pero, para poder plantear una mejor solución, conviene auscultar con cuidado mayor el problema. Se realiza así, a manera de introducción, una revisión de lo que se aventura llamar la Era de la Incertidumbre, cuyo prelude se extiende desde la caída del Muro de Berlín y la

disolución del bloque soviético, pasando por el *annus horribilis* del 11 de septiembre en la ciudad de Nueva York, arribando a la reciente Pandemia por COVID-19 del 2019. Su traza común es la interrupción en sistemas de significación, que se consideraban, por convenio o por comodidad, socialmente establecidos. A modo de breve advertencia, se oscilará a causa de los dejos profesionales del autor, entre los enfoques internacionalista y artístico.

Por azares de la historia —o por alguna razón desconocida—, coinciden los dos primeros acontecimientos con las presidencias número 41 y 43 en Washington D.C. de George H. W. Bush, entre 1989 y 1993, y de su delfín, George W. Bush, entre el 2001 y el 2009. Coincidencia es también que, en el año mismo de sus inauguraciones en el ejecutivo, se hayan desenvuelto los hechos en cuestión: la Caída del Muro de Berlín en 1989 y los atentados del 11 de septiembre del 2001. La *Cortina de Hierro* fue así referida por un célebre discurso del mismo nombre, dado por Sir Winston Churchill en Fulton, Missouri, el 5 de marzo de 1947. Afirmó en él que “desde Stettin en el Báltico hasta Trieste en el Adriático, ha descendido una cortina de hierro a través del Continente. Yacen tras dicha línea todas las capitales de los ancestrales estados de Europa central y oriental. Varsovia, Berlín, Praga, Viena, Budapest, Belgrado, Bucarest y Sofía; yacen todas estas famosas ciudades y las poblaciones a su alrededor, en lo que debo llamar la esfera soviética, y están todas de alguna u otra forma, sujetas no sólo a la influencia soviética, sino a un alto y en muchos casos creciente control desde Moscú<sup>1</sup>” (Churchill, 2003, p. 420).

---

<sup>1</sup> T. de A. del original: “*From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic, an iron curtain has descended across the Continent. Behind that line lie all the capitals of*

El desplome de la Cortina de Hierro implicó la disolución, no sólo de un lindero geográfico; también uno de orden ideológico que, desde el término de la segunda conflagración mundial, en 1945, había articulado entre satélites de las grandes potencias explosivas tensiones geopolíticas, concatenadas bajo el término Guerra Fría (1945-1990): un período de “derivaciones de la Segunda Guerra Mundial”, caracterizado por “la creación de instituciones internacionales” y un “lioso y complejo entorno internacional”, y una redistribución en el balance de pesos y contrapesos en el equilibrio del poder global, en el umbral de “la decadencia de las hegemonías y el nacimiento de Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) como nuevas superpotencias y la edificación de sus respectivos bloques de influencia con sistemas económicos, políticos e ideológicos antagónicos” (Zavaleta, 2019, p. 222). De cariz distópico, se debe la designación de ‘Guerra Fría’ al escritor también británico de ficciones George Orwell (1903-1950), quien en su ensayo *You and the Atomic Bomb*, publicado en la edición del 19 de octubre de 1945 del diario *Tribune*, le introdujo. En su propuesta teórica, había sido Orwell a la vez influenciado por su coetáneo estratega estadounidense, James Burnham (1905-1987). Afirmaron los dos que el *novus ordo seclorum* tras las explosiones nucleares de Hiroshima y Nagasaki el 6 y el 9 de agosto de 1945, sería regido por una lógica bipolar. De un lado del ajedrez geopolítico y económico en el que el planeta se transformó, se encontraban las sociedades con gobiernos democráticos y sistemas económicas

---

*the ancient states of Central and Eastern Europe. Warsaw, Berlin, Prague, Vienna, Budapest, Belgrade, Bucharest and Sofia, all these famous cities and the populations around them lie in what must be called ‘the Soviet sphere’, and all are subject in one form or another, not only to Soviet influence but to a very high and, in many cases, increasing measure of control from Moscow”.*

capitalistas, liderados desde Washington por los Estados Unidos de Norteamérica; del otro, los países de regímenes autocráticos, totalitarios, comunistas y ateos, comandados desde Moscú.

Los conflictos desatados por el enfrentamiento con miras al dominio hegemónico, se desplegaron entre naciones satélites de Estados Unidos o la Unión Soviética, que tenían culturalmente pocas trazas identitarias comunes a uno u otro bloque. Son ejemplos de ello la guerra de Vietnam (1955-1975), que abarcó a Laos y Camboya; la de Corea (1950-1953) que definió un desencuentro del cual emergió el régimen totalitario en desarrollo de armas nucleares de la dinastía Kim; y la de Irán-Irak (1980-1988), que alteró el comportamiento de los precios internacionales del crudo y en la OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo), *ante bellum*. Siendo América Latina la esfera de influencia natural de los Estados Unidos, se desplegaron con ella dos artilugios diplomáticos. Fue el primero la política del *buen vecino*, extensión de la doctrina Monroe (1822) abanderada por el eslogan según el cual es *América para los americanos*. El segundo, fue el *containment* o contención de la posible expansión socialista por el Continente desde un centro neurálgico como el de Cuba. Se sucedieron en dicho contexto eventos cruciales como el de la *Crisis de los Misiles* en 1962, que “no fue un episodio más de la Guerra Fría”, pues “durante aquellos trece días, el mundo contuvo la respiración, consciente de que cualquier paso en falso podía desencadenar una espiral nuclear de consecuencias incalculables” (Graell, 2012, p. 44). Evidenció el hecho un triángulo de poder con vértices en Washington, La Habana y Moscú, protagonizado por John F. Kennedy, Fidel Castro y Nikita Krushev.



Se sucedieron también en América Latina la caída de Salvador Allende y la instauración del régimen ultraderechista y totalitario de Augusto Pinochet en Chile, con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 que significó un “quiebre histórico”, una sucesión de “hechos emblemáticos” y un “referente obligado” (Manzi, 2004, pp. 153-154) para la historia chilena. La dictadura de Pinochet representó uno de los casos indexados en un amplio listado de procesos sociopolíticos restrictivos con intenciones económicas refundacionales (Ramírez, 2016, p. 199), articulados con el marco general de la Guerra Fría. Se inscribe entre las expresiones de lo anterior el ‘milagro chileno’, así como dentro de la Operación Cóndor: una forma de “terrorismo de Estado” (Torres-Vásquez, 2019, p. 114) militarizando las sociedades, que “contó con la connivencia de Estados Unidos” y “debe ser entendida como una organización del tipo *stay-behind*, encargada de eliminar a elementos de oposición, garantizar el establecimiento en el poder de los nuevos ejecutivos militares de varios países latinoamericanos y evitar una organización política, económica y social por parte de las clases populares” (Ferreira, 2014, p. 153). “Durante las décadas de 1960 y 1970 del siglo XX, América Latina vivió, de manera sistemática y estratégica, un proceso de militarización, el cual utilizó como acto político de expresión, como puesta en escena, la forma del golpe de Estado” (Victoriano, 2010, p. 176).

Se suman así a la dictadura chilena, la de Argentina, comandada entre 1976 y 1981 por Jorge Rafael Videla; la de Paraguay, entre 1954 y 1989, con Alfredo Stroessner; la de Bolivia entre 1971 y 1978, con Hugo Banzer; la de Nicaragua con la familia Somoza, entre 1934-1979; la de Haití, entre 1957 y 1971, con François Duvalier; la de Cuba con Fulgencio Batista, entre 1952 y 1959, y Fidel

Castro entre 1959 y el 2008; la de Guatemala con Carlos Castillo Armas, entre 1954 y 1957; y la de República Dominicana, Con Rafael Leónidas Trujillo, entre 1930 y 1961.

Se han relacionado algunas de ellas con formas de expresión estética: el poeta Pablo Neruda fue obligado al exilio tras el allanamiento de su casa en Valparaíso; la multipremiada Isabel Allende (quizá la más notable pluma femenina de América Latina) hija de Salvador Allende mismo, y quien de su experiencia escribió *La casa de los espíritus* de 1982, llevada a la pantalla grande en 1993 bajo la dirección de Bille August, *De amor y de sombra* de 1984 y *Mi país inventado* del 2003; el cuentista argentino Julio Cortázar con *Graffiti*, *Segunda vez* y *Apocalipsis de Solentiname*, recogidos en la antología *Alguien anda por ahí*, de 1977; el Nóbel colombiano de 1982 Gabriel García Márquez con *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* de 1985; el Nóbel peruano del 2010, Mario Vargas Llosa, encontró en el Trujillo dominicano la inspiración para su novela *La fiesta del Chivo* del 2000, llevada al cine en el 2006 bajo la dirección de Luis Llosa; en tanto inspiró el régimen de Videla producciones cinematográficas como *La noche de los lápices* de 1986, dirigida por Héctor Olivera e inspirada en el texto literario y dramático homónimo escrito en coautoría por María Seoane y Héctor Ruiz Núñez; y la galardonada en los Globo de Oro y los Óscar, Argentina 1985, dirigida por Santiago Mitre y albergada en la plataforma Amazon Prime, poco después de su lanzamiento en salas cinematográficas en el 2022.

En el escenario latinoamericano, fue el entramado sociopolítico de la Guerra Fría también crisol para expresiones musicales, particularmente con la nueva canción latinoamericana, evolucionada de la canción de protesta surgida

durante los años 50 y 60 en los Estados Unidos, con Bob Dylan como uno de sus representantes. En su versión latina, cuanto básicamente en este ámbito se hizo, fue articular entre aires del folclor local, mensajes que expresaban una postura frente a la situación y narrativa política y social. Tuvo así el nuevo género representantes en músicos como, entre otros, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Cuba; Mercedes Sosa en Argentina y Víctor Jara en Chile. Resulta el fin de la vida de Jara distintivo pues, bajo cargos por pertenecer al Partido Comunista chileno, fue apresado el 12 de septiembre de 1973 por Pinochet y, tras cuatro días de torturas que incluyeron la amputación de sus dedos y lengua para que no pudiese tocar la guitarra ni cantar, murió abaleado con cuarenta disparos en el antiguo Estadio de Chile. Los homenajes coreográficos en torno al cantautor incluyen el de la danza-instalación *El aparecido*, interpretada sobre las desérticas planicies de Calama (comuna del norte grande chileno), al son de la canción del mismo nombre que compuso Jara honrando al a su vez asesinado guerrillero e ideólogo argentino de la Revolución Cubana, Ernesto 'el Che' Guevara, "guerrillero heroico por excelencia" (Turner, 2007, p. 131) y quintaesencia del socialismo insurrecto y romántico latinoamericano, nacido en 1928 en Rosario, y dado de baja en 1967 en La Higuera, Bolivia. Casi increpando, espetó allí a su verdugo para que, con prontitud y sin titubeo, le disparara. Los ojos del cadáver que sería sometido luego a una necropsia, permanecieron siempre abiertos, a causa quizá del formol inyectado, del viento que desde las hélices del helicóptero que le trasladó a Vallegrande sopló o, simplemente, la férrea voluntad de nunca cerrarlos, fijando en su verdugo, hasta siempre, la mirada. Félix Rodríguez, un agente de la CIA, lavó el rostro y cerró la boca del occiso. En 1997, ofreció asistencia diplomática en el

proceso de repatriación de los restos hacia su otro país, Cuba, el Embajador mexicano Hermilio López-Bassols (1943-2021). Ello, bajo el mandato segundo — esta vez por elección popular— del exdictador Hugo Banzer.

El Che fue el más representativo líder de un fenómeno disperso y articulado con la Guerra Fría, en lugares diversos de América Latina: las guerrillas, agrupaciones armadas que brotan en escenarios sociales de relaciones asimétricas en el poder, y cuyo objetivo táctico y estratégico consiste en “obligar al enemigo a defender muchos lugares diferentes al mismo tiempo, para así acarrear una distribución dispersa de los medios” (Sánchez, 2017, p. 46). Fue América Latina un territorio fértil para las mismas, por dos razones. La primera, por ser la esfera natural de influencia geopolítica de los Estados Unidos quien, bajo la política del ‘Buen Vecino’ orientada por la Doctrina Monroe, ejerció allí una decidida contención del comunismo, llamada ‘*containment*’. La segunda, por trasponerse en la región desigualdades de naturaleza múltiple, como las étnicas, las raciales las económicas y las sociales, articuladas en lo que ha propuesto llamar en uno de sus informes la CEPAL, como “la Matriz de la Desigualdad” (2016). Emergieron así, bajo el contexto descrito, una serie de grupos guerrilleros en varios países, encabezados por Colombia: el país con un coeficiente de Gini de 0,53: el más elevado de la región de habla hispana y de los miembros de la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE), así como el segundo en América Latina, antecedido por Brasil, según informe del Banco Mundial en el 2021, condición acentuada por los estragos socioeconómicos de la Pandemia por COVID-19, del año anterior.

Así, la lista de grupos guerrilleros colombianos está, bajo el contexto de la Guerra Fría y posterior a ella, conformada por organizaciones, algunas fenecidas, otras transformadas y otras persistentes como las activas Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC); el activo Ejército de Liberación Nacional (ELN); el Movimiento 19 de Abril (M-19), transformado en partido político; el disuelto Ejército de Liberación Popular (EPL); el desarticulado Ejército Popular Revolucionario (EPR); el disuelto Movimiento Quintín Lame; el Movimiento Jaime Bateman Cayón integrado al ELN; y el desarticulado Ejército Revolucionario Guevarista (ERG). Se suma a éstos en la región, Brasil con la disuelta Aço Libertadora Nacional (ALN); Chile con el disuelto Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) y el Movimiento Izquierda Revolucionaria (MIR), transformado en partido político; Ecuador con la agrupación Alfaró Vive Carajo (AVC) convertida en movimiento social; la Guyana Francesa con el Movimiento de Liberación de Guayana Francesa; Perú con Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA); Surinam con el Ejército de Liberación Nacional de Surinam; Uruguay con el Movimiento de Liberación Nacional (MLN); y Venezuela con el Partido de Bandera Roja, convertido en partido político. Fuera del contexto de la Guerra Fría, luego de la caída del comunismo soviético y oponiéndose más a las directrices de la política económica neoliberal surgiría en el México de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Fue esta guerrilla interpretada por Carlos Fuentes como “la expresión de la primera rebelión del nuevo milenio” (Matamoros, 2016, p. 82) y por el Nóbel peruano, Mario Vargas Llosa, como el producto de “un encuentro intercontinental contra el neoliberalismo, celebrado en las selvas de Chiapas” (Llosa, 1996).

En América Latina, se hibridaron en algunos casos las guerrillas, con la doctrina religiosa de la Teología de la Liberación: una mixtura en la cual comparten sus componentes una profunda adhesión a creencias que intervienen en el constructo de la fe —ejérsese ésta bien hacia una figura divina o bien hacia un ideal político—, con la racionalidad que opera en las tácticas y estrategias racionales sea sobre el campo de batalla, o en el ejercicio de poder sobre alguna sociedad. Se combinan también en este sentido dos factores. Es uno el principio de incertidumbre, por entregarse a fuerzas sobrenaturales o sobre el desacertado cálculo humano, que están en ocasiones ubicadas en un plano inmaterial y otras en el material, como los factores climáticos. A modo de ejemplo, contuvo el invierno ruso en 1812 a la *Grande Armée* napoleónica, conformada por 610 mil efectivos, y en 1941 a la operación Barbarroja invasora de Hitler, incluso cuando era verano. El segundo factor en juego es el *principio de certeza*, en el cual la racionalidad persiste en operar para manipular las más certeras decisiones. Define la combinación de tales principios, el resultado de los conflictos. Unos fáusticos versos al respecto, así de alguna manera sobre esta dual condición en el ser humano, claman: “Viviera mejor si una apariencia, de la celeste luz no le otorgaras. Él la llama razón y la usa solo, para llegar a ser con menos maña, más bestial que las bestias” (Goethe, 2003, p. 48).

De retorno al escenario latinoamericano de la Guerra Fría, y la cuestión sobre la fe y la razón condujeron de especial manera a la aparición de la Teología de la Liberación, dos eventos eclesiales durante el gobierno de dos carismáticos y agudamente diplomáticos en el Trono de San Pedro: fue el primero la celebración del Concilio Vaticano II entre 1962 y 1965, bajo el pontificado del papa Juan XXIII,

y el otro, la Conferencia Episcopal de Puebla en 1979, presidida por Juan Pablo II. Pusieron los dos al centro de la discusión, la problemática de la pobreza como un subproducto del sistema de mercado capitalista. Anota el primero desde una visión cristocentrista que Jesús de Nazareth “realizó la obra de la redención en la pobreza y persecución.” (González 2006, p. 108); la segunda, como expresa la Pontificia Comisión para América Latina, advirtió sobre el “espíritu de pobreza, que nos predicó el divino Maestro y que nos ha recordado el Concilio ecuménico de manera autorizada” (Pablo VI, 2019, p. 26). Referir la pauperización cobró una particular resonancia en el contexto de la crisis de la segunda mitad del siglo XX, con el fracaso de la política económica de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) en América Latina, que encontró “su tope hacia la mitad de la década de 1970” con “sucesivas devaluaciones y ajustes promovidos y administrados por el Fondo Monetario Internacional (FMI)” (Marí, 2018, p. 55). Redundarían tales políticas en elevados niveles de inflación y el aumento de las deudas externas latinoamericanas, cuyos efectos intentaron ser paliados por el neoliberalismo y la Escuela de Chicago, frente a las cuales se levantaría la narrativa del discurso político y social zapatista.

Representó la Teología de la Liberación en el subcontinente una “tendencia religiosa importante para la historia latinoamericana, porque mostró una nueva propuesta de acción frente a la desigualdad y la pobreza” (Acevedo, 2012, p. 246). Se tradujo dicha propuesta, en algunos casos, en la motivación para la conformación de grupos subversivos, activistas de reivindicación social, que decidieron optar por la vía armada. ‘El Cura’ Camilo Torres Restrepo, fue un ejemplo de liderazgo en tal sentido, muriendo asesinado en 1966 por la

persecución natural del Estado colombiano hacia los cabecillas de dichas organizaciones. Como en las demás insurrecciones, amalgamó su pensamiento –de modo algo macondiano—, el aparato teórico de Karl Marx, con la doctrina crística de la Iglesia católica, en un punto histórico de inflexión, y “en temas como el ateísmo, el marxismo, la teoría de la revolución (el nuevo hombre), la crisis e identidad del sacerdote, el fenómeno de la secularización y el impacto de la encíclica *Popularum Progressio* en la Doctrina Social de la Iglesia” (*Op. Cit.*).

La convergencia o intersección entre vertientes religiosas y políticas subversivas, no es inédita: resulta de hecho antiquísima. Durante el Reino Nuevo, alcanzó Egipto su mayor expansión territorial y su esplendor cultural, debido a la influencia oriental que las excelentes relaciones diplomáticas con Asia le confirieron. Se inscribe ello en una directriz, en el manejo de las relaciones exteriores, según la cual “Egipto mantuvo, desde casi los comienzos de su historia, contactos pacíficos con pueblos extranjeros, que con el paso del tiempo se fueron regularizando y formalizando” (Galán, 1995, p. 105). Condujeron tales influjos a la estatuaría rupturista en la representación de Akhenatón quien, a través de una reforma religiosa que anuló la adoración a cerca de 2 mil deidades egipcias, y la instauración de la adoración monoteísta hacia el disco solar o Atón, debilitó los poderes político y económico, detentados por la casta sacerdotal. Con igual fin ordenó el Faraón construir también, a media distancia entre Menfis y Tebas, una nueva capital: la de Akhenatón.

A los fenómenos que durante la Guerra Fría se desplegaron, se suma el *Irangate* o caso de los Contras Nicaragüenses, entre 1985 y 1987; y el acérrimo control del Canal de Panamá por parte de los Estados Unidos de América, que



condujo a un agente de la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por las siglas en inglés de *Central Intelligence Agency*), el General Manuel Antonio Noriega, tanto al ascenso a la silla del ejecutivo panameño en 1983, como a su posterior caída, en 1989.

Durante el cuarto último del siglo XX se rigió la URSS por la Constitución aprobada por el Soviet Supremo en la 7ª sesión extraordinaria de la 9ª legislatura, el 7 de octubre de 1977. Sustentada en ella, la disolución soviética y el derrumbamiento del Muro de Berlín, implicaron un aparatoso y dramático reacomodo de la arquitectura geopolítica internacional en este capítulo nuevo de la globalización, la cual implicó una compleja integración entre los hemisferios Oriental y Occidental. La introducción y transición hacia el sistema capitalista resultó traumática para varias sociedades excomunistas. Aquello que Bush padre propuso denominar como un ‘nuevo orden mundial’, postulaba más incertidumbre que certezas u horizontes a los que se habría de apuntar, como la integración de los mercados capitalistas, sin saberse cómo construir un sendero para llegar a él. La integración de modelos económicos y sociales diferentes representó un visible desafío, al cual respondió la socialdemocracia europea, introduciendo en su discurso el atractivo término de *la Tercera Vía*, al cual se adscribieron pensadores, personalidades políticas y autoridades económicas como Anthony Giddens, Amartya Sen, Joseph Stiglitz y Tony Blair, entre otros. Afirma el primero de esta lista que refiere el término a “la renovación social-democrática —la actual versión

del periódico repensar que han debido los social-demócratas a menudo llevar a cabo durante el pasado siglo<sup>2</sup>” (Giddens, 2008, p. 7).

El otro reto fue de carácter también político y cultural, consistiendo en dilucidar la manera de construir identidades nacionales en aquellas quince repúblicas y más de 168 millones de habitantes, ahora libres e independientes pero que, durante aproximadamente siete décadas, y al menos dos generaciones, habían sido definidas como ‘soviéticos’, cuyas hasta entonces asiladas economías comunistas, debían enfrentar el reto de la integración al sistema capitalista internacional. Al menos 15 nuevos pasaportes se añadieron al concierto mundial, en tanto otros, como el soviético o el de la República Democrática Alemana u Oriental, fenecían. Añadiendo mayor complejidad a tal escenario, la estructura demográfica en las repúblicas exsoviéticas había implicado la mezcla poblacional, sobre todo en zonas limítrofes o *buffers* como los de Donetsk, Lugansk, Jersón y Zaporíyia, entre Rusia y Ucrania, cuyo coletazo resuena aún. Las conflagraciones de orden étnico y religioso se desataron de forma cruenta en la antigua República Federativa Socialista de Yugoslavia, donde el Mariscal Josep Broz ‘Tito’ (1892-1980) se aproximó críticamente al pacto de Varsovia, creado como respuesta a la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) en 1955 y bajo la misma lógica de configurar un bloque armado por el que defendería Moscú los intereses de sus satélites. La caída de la Cortina de Hierro despresurizó un conflicto entre la Bosnia musulmana y la Serbia cristiana, que involucró a Kosovo, Eslovenia,

---

<sup>2</sup> T. de A. del original: “*I make use of it here to refer to social democratic renewal – the present-day version of the periodic rethinking that social democrats have had to carry out quite often over the past century*”.

Croacia, Macedonia y Albania, y en el cual intervino con bombardeos aéreos la OTAN misma, procurando evitar la limpieza racial de los albaneses sobre el terreno kosovar, ya entrado el siglo XXI y por mandato del presidente serbio, Slobodan Milošević (1941-2006).

Sucedió otro tanto en Rumania, donde el mandatario dictatorial de la República Socialista, Nicolae Ceaușescu (1918-1989), fue junto a su esposa Elena (1916-1989) ejecutado, tras levantarse las insurrecciones primero popular y luego militar, en centros neurálgicos como Bucarest. Fue el matrimonio detenido en una carretera rumbo a Targoviște, donde pretendía escapar y refugiarse. Nunca alcanzó su destino pues, acabada la Nochebuena del 2006, se les realizó un sumarísimo juicio, tras el cual arribaron a su final suerte. En Polonia se desarrollaron los hechos de forma más pacífica, pues se permitió al partido de oposición Solidaridad, participar y ganar en las elecciones populares de 1989. Tras su renuncia, el mandatario militar, Wojciech Witold Jaruzelski (1923-2014) fue sentenciado a ocho años de prisión por haber impuesto desde 1981 la Ley Marcial, que le facultaba el ejercicio de un gobierno plenipotenciario. Dada su edad, no cumplió con la sentencia, y fijó su residencia en Varsovia. Se desarrollaron en Hungría los acontecimientos de un modo también pacífico, pues tras un complejo proceso de discusiones, aceptó en febrero de 1989 el Comité Central del Estado del Partido, celebrar comicios el año siguiente y dentro de un marco electoral pluripartidista los magiares. Fue Checoslovaquia disuelta por los políticos, quienes durante el gobierno democrático del dramaturgo Václav Havel (1936-2011), entablaron intensas, pero no violentas negociaciones, conducentes a lo que se conoce como la Revolución de Terciopelo, que devino en

la disolución de la unión en dos repúblicas: la Checa y Eslovaquia. En Berlín Oriental se desarrollaron también los hechos con particular calma: como el militar de 19 años, Conrad Schumman, quien por vez primera cruzó la frontera en 1961, cuando era marcada apenas por una simple alambrada, transitó en 1989, sin derramar gota alguna de sangre y a pie, otro hombre por el lindero que, con la reunificación alemana, estaba próximo a desdibujarse. Semejante a sus pasos, con la desintegración del bloque comunista —salvada cuenta anacrónica de Cuba y Corea del Norte—, la lógica que al menos en lo visible subyació a las operaciones de la política exterior en las potencias, pasó de la tensión del *containment*, a la distensión de la *detente*.

Así, entre un espectro que navegó entre lo más traumático y lo más tranquilo, la integración entre los dos hemisferios postuló, en el reconocimiento de la incertidumbre del momento, las mencionadas tareas: la integración económica junto a la cuestión sobre las nuevas identidades: *ad portas* de un nuevo milenio, ¿qué significaba ser ruso, bielorruso, ucraniano, tayiko, turcomano, armenio, kazajo, checheno, azerbaiyano, georgiano, uzbeko, kirguís, letón, lituano, estonio o moldavo? ¿Se podría regresar a las identidades existentes antes de la Guerra Fría o habría de admitirse que, tras décadas de dominio comunista, se era distinto y no había punto de retorno para volver a ser cuanto se era? ¿Sería ésta una oportunidad de reinventarse creativamente o de acérrimamente reafirmar, con el uso de la guerra —que es al decir de Carl von Clausewitz, la política por otros medios—, que se debía defender la tradición arraigada en remotos y pretéritos tiempos?

Aparece entre tales tensiones y disquisiciones, aún de soslayo, el Ballet. Este galicismo prestado a su vez del italiano '*balletto*', dio nombre a la sofisticada técnica dancística suscitada por mandato gubernamental en la Francia de Luis XIV, *le Roi Soleil*. Evolucionada de las danzas cortesanas que hacían parte del protocolo social durante las celebraciones de la aristocracia, enseñadas y ensayadas por un maestro de baile, quien con el golpeteo rítmico de su bastón les acompañaba. Solicitó el Capeto y Borbón a sus maestros de danza codificar por vez primera los pasos y posiciones, giros y saltos, de modo que construyeran un vocabulario físico con el que se pudiesen estructurar coreografías, y un sistema pedagógico que trascendiese la formación técnica de futuras generaciones. Surgió así el Ballet como símbolo de un discurso de poder monárquico, que fueron emulando, adaptando y transformando las demás potencias, en la pugna hegemónica europea. Compitiendo con Francia durante el imperialismo, aparecerían la escuela de la *Royal Academy* en Inglaterra y, desde luego, la *Vagánova* o rusa, que llegaría con Alicia Alonso (1920-2019) al satélite soviético en América Latina: la Cuba castrista, durante la Guerra Fría que implicó también una contienda cultural. Ya había para entonces hecho Estados Unidos lo propio, con la fundación durante la administración de Eisenhower del *American Ballet Theater*, seis años antes de la Crisis de los Misiles que demandó a Kennedy, frente a Nikita Krushev, un tacto diplomático de filigrana.

Pero en la antesala del nuevo milenio, la desintegración de la Unión comandada por Moscú, dejó fragmentados los recursos otrora soviéticos, entre repúblicas con independencia para decidir su uso. Es un ejemplo el uranio bajo posesión de Kazajistán y Uzbekistán, ocupando los primeros puestos a escala

mundial, así como el proveniente del Combinado Minero y Metalúrgico del Caspio, en la ciudad de Aktau, en territorio turkmeno. Otro caso es el de los productos culturales: residen hoy sobre suelo ruso, las dos grandes compañías exsoviéticas de Ballet, que tuvieron por epicentro a San Petersburgo, sede aún del Ballet Nacional Ruso. La primera de tales insignias de la danza rusa yace en la ciudad de San Petersburgo, cerca de la frontera finesa. Es el Ballet Kírov así llamado, no por el *óblast* o sujeto federal ruso homónimo, sino por el líder bolchevique Serguéi Mirónovich Kostrikov, alias '*Kírov*', tras su asesinato en 1934. Fundado en 1740 bajo el nombre Ballet Mariinski, con filiación al Teatro Mariinski, cambió bajo el dominio soviético su nombre al que regresó, tras la desintegración de la Unión. La segunda insignia es el Ballet Bolshoi, con sede en el Teatro moscovita de igual nombre, que alberga también desde su construcción en 1825, a las compañías dramática y de ópera. El Ballet Bolshoi, sin embargo, les antecede: fue fundado en 1776 —año de la independencia estadounidense— por el príncipe Pyotr Vasilyevich Ouroussoff y el dramaturgo británico Michael Maddox, sobre un proyecto emprendido tres años antes, para impartir clases de danza, a niñas y niños huérfanos.

Fue ese mismo el sentimiento que pudo desolar a ciertos sectores de la política y población rusa, el día inicial de condición postsoviética. Corría el país el riesgo de perder el espacio que la Unión en la geopolítica global ocupaba. Podría devenir en un Estado fallido, o ser la heredera del poder soviético y, con antelación mayor, del esplendor zarista, suspendido con el asesinato de los Romanov, durante la Revolución Bolchevique. En suma, ha poseído Rusia desde Iván IV Vasílievich, el '*Terrible*' (1530-1584), una vocación imperialista y

protagónica en el orden internacional, reforzada por una inmensa extensión territorial de 17 millones de kilómetros cuadrados, que comprenden un área del 10% del orbe, y una demografía de 145 millones de habitantes, que le enlistan entre los 10 países más poblados del mundo. El desafío para Rusia fue sostener dicho lugar, construyendo capacidad en las estructuras e instituciones gubernamentales y socioeconómicas, y enriqueciendo los símbolos culturales que sostuvieran el espíritu e identidad de su población, en su cénit. En la dimensión política y militar —ironía histórica—, cedió Kiev 3 mil ojivas nucleares a Moscú, mismas que para la década de los 90 hacían de Ucrania, la tercera potencia atómica. En el Memorándum de Budapest, firmado en 1994 en la capital húngara por los Estados Unidos de Norteamérica, Gran Bretaña, Rusia y Ucrania, se adhirió la última al Tratado de No Proliferación de Armas Nucleares, entregando su arsenal de ojivas al Kremlin. Fortalecida militarmente, reforzó Rusia en la dimensión cultural a aquellas instituciones de bellas artes emblemáticas de su magnanimidad. Sucedió así con las emblemáticas compañías del *Bolshoi* y el *Mariinski*, cuyo control estatal es hasta la fecha evidente: ha vetado en días recientes el gobierno ruso, un homenaje a la estrella Rudolf Nuréyev (1938-1993), solicitando a Valery Gergiev dirigir las dos instituciones, dado que decidió la cabeza del *Bolshoi* firmar un documento, para pronunciarse en contra del conflicto que se libra en Ucrania.

Las vicisitudes y desencuentros entre política y danza, no son en el tal contexto nuevos. El mismo Nuréyev, cuya formación corrió a cargo de la Academia *Vagánova*, desertó en 1961, estando ya listo para embarcarse en el aeropuerto parisino *Charles De'Gaulle*, rumbo a la Unión Soviética. Acababa de

ser aclamado por la crítica francesa al reemplazar a Konstantín Serguéiev, bailarín principal del *Kírov*, quien sufrió una lesión. Ascendió desde entonces su carrera llevándole al estatus de celebridad mundial, siendo *partenaire* de la también estrella Margot Fonteyn (1919-1991) de Inglaterra, y bailando a dueto con Alicia Alonso en Cuba. Su sino fue sin embargo trágico, pues falleció a los 55 años en suelo galo, por razón de una cirugía cardíaca que el VIH complicó.

Al menos en parte, fue Francia también responsable de la fama del letón Mijaíl Nikoláyevich Barýshnikov (1948), conocido por el afectuosos apodo *Misha*. Corrió su educación por cuenta de la misma escuela donde se formó Nuréyev, teniendo por maestro al destacado pedagogo Alexander Ivanovich Pushkin (1907-1970). Se convirtió en miembro del *Kírov* también, al culminar sus estudios en 1966, año en que ganó en dos competencias internacionales de Ballet: una en Bulgaria; otra en Moscú, en la edición primera del evento en la capital rusa. Conoció en Leningrado al coreógrafo francés Roland Petit (1924-2011), quien le invitó a participar en una gira por Canadá. Tras solicitar en Toronto asilo político, participó junto al Ballet Nacional de Canadá en una versión de *La sílfide* que, al ser televisada, representó una plataforma de visibilidad para su talento. Ganó fama inmediata en Norteamérica, donde desarrolló su carrera, trabajando con instituciones como el *American Ballet Theater (ABT)* de la cual fue Director Artístico, y leyendas como el coreógrafo ruso-americano George Balanchine (1904-1983), y el estadounidense Jerome Robbins (1918-1988), conocido por el multipremiado musical *West Side Story*, compuesto por Leonard Bernstein (1918-1990), y galardonado con *Tonys* en Broadway por sus versiones teatrales, y Óscares y Globos de Oro por las cinematográficas de 1961 —bajo la dirección de



Robert Wise (1914-2005)—, y la más reciente del 2021 —del director judío Steven Spielberg (1946). Un ejemplo adicional sobre las estrellas de la danza soviética en el exilio, lo constituye el caso de la primera bailarina Natalia Románovna Mákarova (1940), quien desertó en el Londres de 1970, enfilándose primero protagónicamente en el *Royal Ballet* británico, de donde se trasladó al *ABT* (*American Ballet Theater*), y conquistando en Francia el Ballet de la Ópera de París, el Ballet Nacional de Canadá, el Ballet Real Danés, el Ballet de Stuttgart, el Ballet de Marsella con Roland Petit, y el Ballet del Siglo XX de Maurice Béjart.

La politización de las artes escénicas ha hecho al cuerpo danzante sujeto de posturas ideológicas: sea a través del patronazgo gubernamental de las artes en Rusia, China y Cuba; sea por medio del mecenazgo público y privado en lugares como los Estados Unidos de Norteamérica, con el Consejo de las Artes y Asuntos Culturales de la ciudad de Nueva York (*New York Council on the Arts and Cultural Affairs*) y la Dotación Nacional para las Artes (*National Endowment for the Arts*), entre otros. Vale en este punto acudir a un ejemplo en el modelo económico de desarrollo capitalista de las artes escénicas. Es el de la más antigua compañía de danza estadounidense, que es la de Martha Graham, fundada en 1926 en la calle de Broadway. Este genio disruptivo dentro del baile —que le ha merecido el sobrenombre de ‘Picasso de la Danza’—, se convirtió durante décadas posteriores a la fundación de su compañía, en una embajadora cultural, llevando su Compañía y creaciones por latitudes diversas del globo. Su prolífico trabajo creativo le condujo a la asociación escenográfica, con talentos como el del arquitecto nipón-americano Isamu Noguchi (1904-1988), con quien colaboró desde la debacle

económica de 1929, en un episodio ejemplar, sobre cómo transforma el arte las crisis, en creación.

Sin embargo, tuyo hacia el final de los 80 la propia Compañía Graham un revés financiero cuando, en diciembre de 1987, le retiró el Congreso todo subsidio (ver *The New York Times*, 18 de diciembre de 1987, sección C, p. 37, '*Congress Kills Grant for Martha Graham*'). Cuenta en su autobiografía *Martha Graham*, que en ese momento de desolación le habló una antigua alumna de ascendencia italiana y huérfana de madre, quien estaba ganando inusitado éxito en la escena Pop (emblema cultural del capitalismo). Su nombre es Madonna Louise Ciccone (1958), quien abandonó muy joven su terruño en Detroit, emigrando a Nueva York siguiendo cumplir el sueño de formarse como bailarina. Es alumna le ofreció aliviarle con fondos. A la escuela de Martha Graham asistieron también Barýshnikov y Nuréyev, para explorar de cuanto la danza contemporánea versaba, y lo que enriquecedoramente estaba allí sucediendo. La autobiografía de Graham se intituló *Blood Memory* (Memoria Ancestral en la traducción al español publicada en 1996 por editorial Circe), en razón de otra anécdota, acontecida en Birmania. Al llegar la Compañía Graham para allí presentarse, realizó la creadora una serie de gestos intuitos sobre el protocolo de saludo en dicho país. Cuando le preguntaron, cómo había conocido tal protocolo, en una era ausente del Internet, respondió que nuestra sangre resguarda el ADN cultural de las generaciones diversas que nos han precedido; un poco al modo de la noción del 'inconsciente colectivo' de Carl Jung. Dicho de otro modo —y evocando el poema de Jorge Luis Borges (1899-1986), 'Las causas'—, ha sido todo ser humano —de una u otra manera—, birmano. La sede de la Compañía, que celebrará pronto un siglo de existencia, ha

sido trasladada de Broadway al número 55 de Bethune Street, sobreviviendo embates económicos gracias a la reactivación de auxilios financieros, como el otorgado por el Consejo para las Artes de la ciudad de Nueva York (*New York City Council for the Arts*), concedido en el año 2022, por una suma de 20 mil dólares.

En el bloque comunista, fue el Ballet utilizado como medio propagandístico del realismo socialista, dentro del programa de gobierno de la revolución cultural maoísta. Tal como da cuenta el célebre filme, 'El último bailarían de Mao' (dirigido por Bruce Beresford en el 2009), a las puntas clásicas se integraron, en la China comunista, vestuarios militares; y fueron los arcos de flores sustituidos por astas metálicas, con las que sobre el escenario rojas banderas, junto a fusiles, se blandían. Los sistemas comunistas han puesto importante atención en la danza, reconociendo su facultad de difundir una ideología. Una importante población entre los más destacados bailarines del mundo, de tales regímenes ha provenido. Supieron Alicia y su esposo y *partenaire* Fernando Alonso (1937-1975), posicionar con éxito tal idea dentro del régimen de Fidel Castro (1926-2016), por lo cual fue el Ballet cubano una prolífica fuente de talentos inconmensurable. Uno de ellos es José Manuel Carreño (1968), quien ganó el mote de príncipe criollo tras interpretar roles principales en las dos costas del Atlántico, con el ABT, el English Ballet y el Royal Ballet. La desertión durante giras se ha suscitado también en Cubo, teniendo a México, por uno de sus mayoritarios destinos.

Asumió así la danza un costo político dentro del Bloque Comunista, permitiéndosele su desarrollo a los más altos niveles y estándares, siempre y cuando estuviese su discurso alineado, o dentro de los márgenes admitidos, por la ideología dominante. En los casos ruso y chino, mantuvo la majestuosidad del

Ballet Clásico vivos, sus espíritus imperiales. Quizás vieron los regímenes totalitarios de izquierda, en la excelencia técnica del cuerpo danzante, una alusión a la disciplina castrense, y una evocación de la sofisticación mecánica y tecnológica de los vehículos y aparatos bélicos, de espionaje y de control ciudadano que, al modo del vigilante 'panóptico' de Foucault, les permitieron sostenerse en el poder y arremeter contra el enemigo estatal, fuese éste un simple espía, o todo un ejército. Desde tal perspectiva, mantener la danza viva, pretendió justificar sostener la vigencia de un aparato totalitario, con vocación imperial. Del lado capitalista y democrático, el discurso dancístico ha sido siempre libre; pero el costo de tal autonomía ha sido representado por los esfuerzos de fondeo para compañías y puestas en escena, existiendo para ello la posibilidad del patrocinio público y privado, sin ser restrictivo de la línea ideológica. En suma, del flanco comunista, la ventaja del patronazgo estatal ha tenido por costo la constricción de líneas ideológicas; del margen capitalista, la libertad ideológica ha sido pagada con la incertidumbre financiera que obedece a la naturaleza especulativa del mercado, pero que puede acudir a las figuras del patrocinio y del mecenazgo. En los dos casos, permite el recuento histórico entrever que la Guerra Fría y la distancia entre dos sistemas no se desplegó sólo sobre los campos de batalla; también sobre los escenarios.

Retornando a esa otra danza del poder que es la geopolítica, advino con la caída del comunismo soviético una voluntaria diáspora de coreógrafos, maestros y bailarines, semblanza de la integración entre los dos hemisferios. Redundó ello en el enriquecimiento de la industria dancística, en diversas partes del mundo, pero también en un vacío de poder que condujo a cierta zozobra. El costo de un mundo

libre, es un mundo incierto; y un mundo incierto tiende a demandar alguna reconstrucción de sentido, pues parece haber perdido vigencia su '*logos*' o lógica ordenadora del cosmos (al decir de los antiguos griegos), en la transmutación de su '*zeitgeist*' o 'espíritu de su tiempo', al decir de Hegel. Dos áreas disciplinares acertaron en intuir, con el advenimiento próximo de un nuevo milenio, una era de transformación para la humanidad o, más bien, la comprensión de 'lo humano'. Desde la Sociología —que es de algún modo, la actual Filosofía— emitieron sus voces, mayoritariamente pensadores postestructuralistas (siguiendo la línea discursiva de Foucault, Deleuze, Derrida, Barthes, Lacan y Guattari, entre otros), con audaces y sofisticadas apuestas, en miras a proponer un marco de trabajo, que posibilitara dilucidar alguna lectura del finisecular ocaso.

Destacan entre tal repertorio Jean-François Lyotard con la 'posmodernidad'; Guilles Lipovetsky con 'la era del vacío'; Jean Baudrillard quien se adscribió a la 'hiperrealidad'; y Zygmunt Bauman con su propuesta de la 'modernidad líquida'. Un atrevido intento por sintetizar en sucintas líneas tales propuestas, algo así versaría: el proyecto moderno emanado del humanismo, vio en la razón (y no en la fe (como en el teocéntrico paradigma medieval), la posibilidad ordenadora de la civilización. En la médula de ésta, tendría el raciocinio la noble vocación de conducir el destino de las sociedades hacia un anhelado estado de bienestar, a través del conocimiento, que es el núcleo epistemológico de áreas disciplinares como la científica, enarbolada por el decimonónico Positivismo *comtiano*, sometido al fragor del juicio *kantiano*. Sin embargo, desde la disparidad social entre una nueva burguesía (dueña de los medios de producción, al decir de Marx) y la inédita clase social del proletariado (quien trabaja medios de producción que no le

pertenecen), —consecuencia las dos de las primeras revoluciones industriales—, hasta las dos conflagraciones mundiales del siglo XX —las cuales clausuraron con el despliegue de la capacidad nuclear sobre la población civil de las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki (respectivamente el 6 y 9 de agosto de 1945) —, daban cuenta de que el sendero racional y científico, no era consecuente con el mejoramiento de una condición y calidad de vida humanas y cosificadas.

Detectaron los pensadores que fallaba algo en la ecuación, pues la aplicación de la racionalidad a la realidad humana no se equiparaba, en términos generales, al mejoramiento social, ni a una más digna calidad de vida que procurar la capacidad de agencia, en los enajenados individuos, presas de un sistema; bien fuera capitalista y democrático, bien fuese socialista y totalitario. En una afirmación más crasa, y al decir de Carlos Pérez Soto, sería la ilusión de la democracia capitalista, una refinada y tácita forma de dictadura, haciendo a la ciudadanía creer que elige en libertad a sus gobernantes, sin consciencia sobre las reglas del mercado que, como invisibles eslabones, les aferran.

El diagnóstico de Lyotard sobre la posmodernidad, cuenta con un positivo cariz, por lo cual se ubica su propuesta, —si puede ser conducida *sine qua non* a la praxis—, en el anverso crítico. Reside, en dicho anverso, unos más esperanzadores diagnóstico y prognosis de los tiempos, a los cuales se suscribe, más adelante, también Manuel Castells. El desarrollo tecnológico ha desde su perspectiva, salvado inéditamente la brecha de la comunicación desde casi toda coordinada. Ha conllevado ello a un inusitado intercambio de información, lo cual ha modelado la próspera Sociedad del Conocimiento. La consecuencia es la transición desde los grandes metarrelatos hegemónicos, hacia las '*petits histories*'

como las del '*storytelling*', de temáticas periféricas y cotidianas de lo cual son un ejemplo los perfiles, historias y noticias, compartidas en las redes sociales. La interpretación de Lyotard y Castells es esperanzadora, pues ven tal hecho como emancipador de las narrativas homogenizantes, facilitando la visibilidad en plataformas que reivindican al individuo frente a la colectividad, y a lo local, frente lo universal. La diversidad de la antes devaluada expresión de lo marginal, tiene el potencial de traducirse en riqueza, así como en la generación de renovados vínculos plurales, más democráticos quizá, en la interacción e intercambio cultural, humano o comercial. La posibilidad abierta a cualquier individuo quien desee visibilizar y un discurso o narrativas específicas, sobre un tema que resulte de interés para otros, le puede facilitar la monetización de la marca personal que tiene la posibilidad de crear. Se relacionan así lo social de la lógica-red, con el mercado en la economía digital: un campo de oportunidad.

Existió una evolución concordante con lo anterior en la danza. El Ballet Clásico es el resultado de un pensamiento moderno y positivista. Partió la técnica de un cuidadoso estudio de la anatomía corporal y sus límites, para el diseño de posiciones, pasos, giros y saltos que bien capitalizan, o bien desafían elementos de la física, como la fuerza de gravedad o la centrípeta. Es un lenguaje de códigos cerrados pues, como la música clásica, no admite reinención. Las espléndidas coreografías de repertorio, vienen transmitiéndose casi intactas, como una suerte de patrimonio inmaterial, generación tras generación. El orden de la geometría corporal y de las planimetrías escénicas asemejan un acrobático ajedrez, que subyace a la lógica imperialista del poder. Existe un código de vestuario muy único, como puesto por mallas, tutús clásicos en forma de platos, o románticos

más vaporosos y clásicos. Está el calzado siempre compuesto por zapatillas de media punta unisex, o de puntas para las bailarinas. Existe una obsesión con el desarrollo de la vertical y la búsqueda de la altura, así como la proyección hacia el vacío infinito, de líneas y vectores en la elongación de brazos y piernas. Son, de algún modo, expresión de la expansión hegemónica, y el ascenso de las potencias. El organigrama de una compañía de Ballet tiene además, como la realeza, una compleja jerarquización compuesta por principales o primeros bailarines y bailarinas *seniors*, los solistas y el cuerpo de baile, descontando a directores, coreógrafos, maestros, productores y administradores.

La danza moderna se relaciona con la emancipación de las colonias, y la exploración de las sociedades independientes hacia sí mismas, preguntándose como 're-crearse'. También con la condición vigorosa de una inminente globalización, que abre sus prolíficos brazos hacia la diversidad de los flujos migratorios, cuya mejor expresión política, son los Estados Unidos de Norteamérica. Es precisamente allí donde aparece en el tránsito del siglo XIX al XX, Isadora Duncan, retirando de los pies las zapatillas para bailar, haciendo contacto la planta de los descalzos pies con el suelo; sustituyendo las apretadas prendas que permiten ver las líneas corporales, por vaporosas sedas que en su vuelo siguen las direcciones del movimiento; inspirándose para ellas en el antiguo mundo griego que gracias a la arqueología salía cada vez más a la luz; y abandonando las grandes narrativas de príncipes y princesas, provenientes del origen cortesano del Ballet, por temáticas más personales y alternas.

La danza contemporánea se encuentra más relacionada sobre el destino a seguir, tras la emancipación: una mirada exploratoria hacia el interior que aborda



con curiosidad el exterior con lentes creativos. Se fundaron así en ellas las grandes técnicas corporales formativas como la Graham, la Horton, la Limón o la Cunningham, que compitieron en lo robusto y consistente de su aparato pedagógico con el Ballet, llamando la atención de éste de lo cual son muestra los episodios cuando acudieron Baryshnikov y Nuréyev, el estudio de Martha Graham. Se hizo dicha técnica exploratoria, más amiga del suelo, desarrollando sobre él extensas rutinas formativas y coreográficas, en las cuales cedieron los cuerpos, ante la fuerza de gravedad. Se abordaron allí temáticas, además de cotidianas, de mayor densidad psicológica que sirvieron por materia prima a la mirada interna del bailarín, quien tuvo la posibilidad, como en la plástica impresionista, de plasmar sobre el escenario más abstractas narrativas, así como traer a la escena incluso tópicos de interés social. Las magnánimas composiciones sinfónicas se redujeron a música más minimalista, pudiéndose bailar sonidos cotidianos, de metrónomos e, incluso, el silencio que conduce al descubrimiento de los tiempos internos del cuerpo, cuya guía sonora es el palpito cardíaco. Reinó así en este contexto, sobre la objetividad, la subjetividad que encontró un código corporal propio, para expresar sus preocupaciones e intereses. Acá la búsqueda de la vertical fue abierta a las contracciones, desde el plexo solar, de la columna; y la jerarquía de las grandes compañías, por la posibilidad de compañías y trabajos unipersonales.

Resonó también la posmodernidad en el baile, con la aparición de la danza posmoderna, que subvirtiéndolo el uso de cualquier técnica y temática concreta que pueden ser identificadas con la Modernidad, hace del movimiento y los sonidos cotidianos que rescata e interpretativamente valida, la materia prima de sus composiciones. Siquiera tiene sentido en ella, la pregunta misma sobre una

temática, por abstracta que sea, y se desarrollan sus ejecuciones sobre escenarios alternativos, como espacios naturales al aire libre, que han sido cambiados por los grandes teatros.

Vienen ahora en el reverso de lo anterior, las menos optimistas lecturas sobre el tránsito entre siglos. Anuncia Lipovetsky en ella la defunción de Eros, en tanto advierte el amanecer de la era de Narciso, marcada por el individualismo de quienes, absortos en el reflejo de su propia imagen, se contemplan a sí mismo en un lago de pantallas. Es posible que haya esta idea, inspirado la noción del '*homo videns*' teledirigido, de Giovanni Sartori. Pudo ser a su vez éste influenciado por el jugueteón '*homo ludens*': el humano que no sólo antecede; también interviene con el juego el desarrollo del *sapiens*, idea propuesta por el pensador holandés Johan Huizinga, en su obra del mismo nombre, publicada en 1936. Sería otra idea en igual línea, pero más reciente, la del '*homo deus*' de Yuval Noah Harari. De regreso a Lipovetsy, el vacío se convierte en una estrategia de supervivencia en la especular ventura, basada en la seducción que la tecnología y la posible construcción de un 'otro' virtual —no ya las fuerzas de oferta y demanda del mercado—, ejercen para la modulación de las relaciones sociales. Consecuencia del narcisismo es la indiferencia entre los individuos, y formas silenciosas de violencia marcadas por la apatía y la deserción que, privilegiando la mencionada seducción sobre la convicción, esculpen la personalidad del individuo.

Para Jean Baudrillard, son dos los conceptos claves que, propuestos en el ámbito de lo simbólico, se relacionan. Es el primero de ellos el advenimiento de la 'cultura del simulacro', que apunta a la proliferación de un distanciamiento entre los 'signos' y los '*significantes*' originales a los que referían, los cuales, o bien

nunca existieron o cesaron ya de existir. El impacto de ello sobre la dimensión creativa, es la transición del 'arte' al 'artificio': un cúmulo de símbolos estéticos que, abstraídos de su referente original, dejan sólo símbolos vacíos. Dictaminaría de alguna manera ello, el final del arte. La pululación de tales signos vacíos, sería el insumo de la 'hiperrealidad': una realidad casi holográfica, donde la ilusión prima, pero es sostenida como verdad. Sería una consecuencia de ello la espectacularización de la guerra, como la de Iraq tras su invasión a Kuwait en agosto de 1990, en la cual pudo el mundo entero presenciar en vivo, los bombardeos tácticos de Estados Unidos y sus aliados sobre Bagdad. Dibujaron la verde estética tipo *night vision goggles*, tras las pantallas de las televisiones. Es importante anotar que desarrolló Baudrillard su aparato teórico sobre simulacro e hiperrealidad, poco más de una década antes de la popularización del Internet, y no alcanzó a vivir para ver su prognosis desplegarse sobre fenómenos como las *fake news* (falsas noticias) y la edición de las vidas-avatares detrás de los perfiles, en las redes sociales. Entre la extensa producción bibliográfica de Bauman, es el libro 'Cultura y simulacro' de 1981, en el que consigna su novedosa propuesta.

Más que una era, el fenómeno que acompañaría la dinámica descrita por Baudrillard, es el de la 'posverdad'. Utilizado por vez primera a 500 años del arribo de los primeros europeos a América —*i.e.* en 1992—, por el dramaturgo serbio-estadounidense Steve Tesich, se popularizó tras la controvertida elección de Donald Trump para el ejecutivo en Washington D.C. Refiere a la capacidad que tiene hoy la información que por el *Internet* discurre, en la modulación de cuanto la opinión pública por verdad hoy percibe, cuyas no confiables fuentes, de incierto origen, no se pueden del todo validar o verificar. En el caso del Presidente, se ha

infundado que fueron influenciados los sufragios a su favor por *hackers* (una suerte de corsarios encargados del sicariato informático) rusos, dada la antipatía de Vladimir Putin (1952) hacia la ex Primera Dama (de 1993 al 2001) y excandidata demócrata en 2016, Hillary Clinton (1948), dadas sus desavenencias cuando fungió como Secretaria de Estado entre el 2009 y el 2013, durante la administración del 44º mandatario, Barack Obama, es decir, entre el 2009 y el 2017.

Para Zygmunt Bauman, el desarrollo tecnológico ha incidido en ámbitos cruciales para la construcción y transformación del relacionamiento de los individuos, de los colectivos humanos, las sociedades, las civilizaciones y culturas. Son éstos las comunicaciones, el comercio y la guerra. La intensidad en su uso ha conducido una suerte de tecnocracia, cuya celeridad en su discurrir rebasa la velocidad de los ciclos tanto del cuerpo humano, como del medio ambiente que le rodea. Se dificulta así la posibilidad de asir o asimilar la realidad que antes de ello, habrá ya mutado. Vio por tal razón Bauman en el adjetivo 'líquido', la más pertinente metáfora que le describe. Manifestó la propuesta en el libro *Modernidad líquida*, publicado en 1999, justo antes del amanecer del nuevo milenio. Le conllevó su acierto a un connotado éxito, de modo que continuó así aplicando el calificativo a varias de sus obras, donde con mayor amplitud realiza un examen con lupa a sus implicaciones en específicos ámbitos: *Amor líquido*, del 2003; *Vida líquida*, del 2005; *Miedo líquido*, del 2006; *Tiempos líquidos*, de 2007; *Arte ¿líquido?*, también del 2007; *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, del 2008; *Sobre la educación en un mundo líquido*, del 2012; *Vigilancia líquida*, del

2013; así como *Generación líquida* y *Maldad líquida*, en coautoría con Thomas Leoncini, y publicados respectivamente en el 2013 y el 2017.

Habría que sumar a las obras milenaristas y desde las artes, las Seis propuestas para el próximo milenio del periodista cubano-latino, Ítalo Calvino (1923-1985), que escribió un poco al modo de las Siete noches de Jorge Luis Borges de 1977, leídas en el Coliseo de Buenos Aires. En el caso de Calvino, escribió éste seis conferencias que, por invitación de la Universidad de Harvard, impartió en Boston, en 1985. La diana a la cual tales propuestas apuntaron, conserva por radio de estudio a la Literatura. Expone allí que el surgimiento de las nuevas narrativas multimediales y la hipertextualidad, generará una crisis entre los textos literarios los cuales, para sobrevivir, deberán procurar seis frentes, que le son identitarios: la levedad que debe retirar peso a los textos literarios; la rapidez, con que las acciones en ellos narradas se han de encadenar para no perder el interés del lector; la exactitud que brinda precisión a la narración, con lo cual se convierte en un claro acto comunicativo; la visibilidad que hace posible traer el mundo de la fantasía a la realidad; y la multiplicidad que, como en la novela contemporánea, hace interactuar sistemas de conocimiento complejos que se mutuamente se alteran.

Existe otro ámbito con vocación profética hacia el advenimiento de los dos miles, y es el de los estudios en relaciones internacionales y los politólogos, en letra de Francis Fukuyama, exalumno de Harvard, y Samuel Huntington, del mismo centro universitario donde ha dirigido el Instituto M. Olin de Estudios Estratégicos. Publicó en 1992 Fukuyama su libro titulado *El fin de la historia y el último hombre* (*The End of History and the Last Man*), basado en el artículo de su

autoría que dos años apareció en *The National Interest*. En ellos, expone su tesis fincada sobre el pensamiento *hegeliano*, y su elaboración del proceso dialéctico. Afirmó Hegel (1770-1831) —uno de los tres grandes cartesianos junto a Kant y Husserl— que el proceso de construcción histórica sucede por el mecanismo de encuentro entre una tesis y su antítesis, que se concilia en una síntesis. Constituye ésta una nueva tesis, a la cual se opondrá una nueva antítesis, para conciliarse en una nueva antítesis, dentro de una especie de eterno retorno nietzscheano, en el cual se presentarán leves variaciones, figurando una espiral ascendente. Se construye de tal modo la historia, como un acto discursivo, a partir del cual elaboró muy probablemente Karl Marx (1818-1883) su concepto del materialismo histórico, viendo en el comunismo la antítesis del capitalismo, que bien expone Leo Huberman (1903-1968) en *Los bienes terrenales del hombre*. La caída del bloque soviético significaría para Fukuyama, el fin de dicho proceso pues reinaría la democracia capitalista en el mundo, sin oposición alguna.

Por su parte —y apoyándose en los trabajos de Arnold J. Toynbee y Carroll Quigley—, expuso Huntington por primera vez su tesis, ¿en un artículo de 1993 titulado *The Clash of Civilizations?* (¿El choque de las civilizaciones?), publicado en la revista *Foreign Affairs*. que evolucionaría en el *bestseller* mundial de 1996, *The Clash of Civilizations and the New World Order* (El choque de las civilizaciones y el nuevo orden mundial). Según Huntington, acaecido el contexto geopolítico de un mundo bipolar, las latentes tensiones que derivarían en emergentes conflictos, se darían entre nueve grandes bloques civilizatorios, cultural y religiosamente heterogéneos entre sí: el occidental, el latinoamericano, el ortodoxo, el islámico, el hindú, el budista, el nipón, el sínico y el del África

subsahariana. Según la prognosis de Huntington, las culturas china e islámica continuarían rivalizando con Occidente, en tanto la ortodoxa de Rusia y Europa del Este, así como la nipona y la hindú, oscilarían en su interacción con uno y otro bando. El escenario de un tercer conflicto a escala mundial estaría definido por el desencuentro entre una alianza islámico-sínica y Occidente, así como por la adhesión a alguno de ellos de India y Japón, influyendo sobre el resultado de pesos y contrapesos, en la balanza del poder.

Entrado apenas un año el siglo XX, acontecieron los ataques contra las Torres Gemelas, a las 8:46 y 9:03 horas, del 11 de septiembre del 2001. Se atribuyó su orquestación al grupo terrorista *Al-Qaeda* (La Base, en árabe) dirigido por el riadita Osama Bin Laden (1957-2011). Dada su procedencia cultural y religiosa, pareció la historia confirmar la tesis de Huntington y desmentir la de Fukuyama, pues surgió entonces una nueva antítesis para la estabilidad de la sociedad global, atacando el epítome de su condición cosmopolita: la ciudad de Nueva York, un epicentro de Occidente, sede de la gran compañía del *ABT*, de la escuela de Martha Graham, del espectáculo dancístico de Broadway, y de centenares de instituciones artísticas y culturales que componen una industria creativa de alcance global, sin contar las financieras como *Wall Street*, las comerciales como el *Rockefeller Center* o políticas, como la Organización de las Naciones Unidas (ONU). La nueva némesis era de carácter inédito, al menos en tales dimensiones: no un Estado con fronteras, himno y bandera, sino un fenómeno: un terrorismo de visos cargados por insignias árabe y musulmana.

En ocasión de dicho evento, se pronunciaron con homenajes las artes. Entre otros, fue el *Madison Square Garden* sede, de un multitudinario concierto.

En la cinematografía, se convocó una serie de 11 cortos, cada uno de 11 minutos de duración y con 11 directores de nacionalidades diferentes, entre quienes destacan Alejandro González Iñárritu (1963) y Sean Penn (1960). Rápidamente, expuso Baudrillard su interpretación de los hechos. En el orden simbólico, describió el *terrorismo* como una singularidad disruptiva dentro de un sistema signico establecido, el cual altera. El desplome de las Torres resultaba diciente, por cuanto representaba su paralela arquitectura, la competencia inherente al sistema de mercado capitalista. La consecutiva invasión a Afganistán postuló en los bombardeos sobre sus desiertos valles, un nuevo y absurdo tipo de guerra, contra el vacío. No vivió el postestructuralista galo para atestiguar la inauguración del *One World Center*, la más alta torre occidental que allí, teniendo por uno de sus costados la calle nombrada como el meridiano que divide los dos hemisferios, *Greenwich Street*, reemplazó al antiguo complejo. Es de modo diciente *West Street*, otro de sus linderos. Muy probablemente daría desde su interpretación, la arquitectura razón a Fukuyama: se desplomaron las Torres, símbolo de un mundo bipolar, para el advenimiento de uno unipolar. El memorial a las víctimas está por su parte compuesto por cascadas y un inmutable espejo de agua: como la modernidad líquida de Bauman. De la invasión a Bagdad, justificada por la elevación de la falsa noticia a la discursividad política, sobre la posesión de armas de destrucción masiva por parte de Sadam Husein, apareció otro grupo terrorista, *ISIS (Islamic State of Iraq and Syria)*: el Estado Islámico, también líquido, con un nombre que evoca a una ancestral diosa egipcia, y de fronteras indefinidas, oscilantes por Oriente Medio, cuya narrativa, justificando la *yihad*, es la unión política, religiosa y cultural, entre Siria e Irak.



La década primera del siglo XX tuvo también otros acontecimientos sintomáticos de una transición. Tras 77 años de dominio por parte del PRI (Partido Revolucionario Institucional), llegaron al ejecutivo mexicano dos sexenios consecutivos del partido de oposición PAN (Partido Acción Nacional): el de Vicente Fox Quesada, entre el 2000 y el 2006, y el de Felipe Calderón Hinojosa, entre el 2006 y el 2012. Durante el último sucedió en Estados Unidos la peor crisis financiera en 80 años, la del 2008, durante la cual, ante la imposibilidad de pagar sus hipotecas, perdieron miles de ciudadanos estadounidenses sus casas, a manos de los bancos. Se opuso al descrédito popularizado del sistema, un entusiasta *slogan* político: el ‘*Yes we can*’ (‘Sí, nosotros podemos’), que llevó al demócrata Barack Obama (1961), a ocupar la cuadragésima cuarta presidencia de la Unión Americana, pero la primera por parte de un afrodescendiente, saldando una histórica deuda, contraída por el establecimiento con Martin Luther King (1929-1968) y Malcolm X (1925-1965) quienes, por senderos distintos, persiguieron el ideal de la igualdad racial. Nació el primero en el año de otro *crash*: el de *Wall Street*. La administración Obama cerró el capítulo de Osama, anunciando el 2 de mayo del 2011 el abatimiento de éste en Pakistán, a manos del ‘*Team 6*’: un cuerpo élite de los *Seals*, Nunca se reveló una imagen del cuerpo difunto; sólo una desde lejos y de espaldas, viendo como el *homo videns* de Sartori, la pantalla de una televisión antigua. La otra fotografía que se liberó por la Red fue la de altos funcionarios del gobierno estadounidense —entre ellos la Secretaria de Estado, Hillary Clinton (1947) y Joe Biden (1942), actual mandatario, entonces Vicepresidente—, siguiendo también a manera de *homos videns* la operación, gracias a las imágenes transmitidas por las cámaras *GoPro* de los

*Seals: 'a picture within a picture'* o PIP, un efecto Droste o recuadro instantáneo entre otro siguiendo —como la guerra de Irak analizada por Baudrillard—, en-tiempo-real y con su propia estética, el despliegue de la Historia, que parece con celeridad seguir por directriz, aquel corolario de la Física Cuántica según el cual, 'el futuro, ya aconteció'.

Otro acontecimiento cuyos números y extensión pudieron ser seguidos en vivo a través de una pantalla, en-tiempo-real, fue la Pandemia por COVID-19 del 2019: el tercer golpe de incertidumbre (o 'de lo Real' en el lenguaje del Psicoanálisis) que desafió a los sistemas médico y económico, entre otros, que provino de un espacio inesperado: el de los micro virus. Comparten éstos, en su naturaleza, ciertos rasgos con el terrorismo, en términos de la manera como denotan las vulnerabilidades de un sistema, donde se desdibujan las fronteras entre lo sanitario, lo económico, lo político e incluso lo militar. En la ausencia de un enemigo externo que pudiese atentar las fronteras nacionales, fueron en varios países desplegados los ejércitos para asegurar el confinamiento de los civiles, teniendo sus propios cuerpos por lindero de su ser. En su naturaleza, guarda un virus cierta similitud con el terrorismo, a través del común denominador del generalizado miedo, esparcido a modo de contagio, entre una población. Sus orígenes son desconocidos, lo cual dificulta su detección y, por lo mismo, el detenimiento de su propagación, así como las soluciones posibles.

El episodio de la Pandemia es pues una prolongación de un gran capítulo que viene hace poco más de dos décadas, gestándose. De alguna manera, no había lo humanidad ingresado de lleno al siglo XXI, y la Pandemia le empujó para hacerlo. El encuentro primero con él, fue enlutado por el terrorismo, seguido en los

siguientes años por crisis como la del 2008. de una serie de crisis que de gris tiñeron el espíritu. La Pandemia lo hizo también; coincidió, sin embargo, con otro momento, de una mayor experticia y una naturalización o apropiación mejor de los recursos tecnológicos. Si bien se concentraron las defunciones entre la población etariamente más vulnerable, tuvo la situación un impacto de otro orden, entre las nóveles generaciones. Fue éste de orden psicoafectivo, delineado porque pareció cualquier esperanzadora noción de futuro, coartada y limitada a los muros de una casa. Se abrió entonces la posibilidad de recuperar o, en el mejor de los casos, reivindicar el ánimo del ideal humanista, haciendo el uso mejor del progreso tecnológico. Ello, enarbolando con esperanza y dignidad, un posible mejor porvenir, desde el presente. El desarrollo de la docencia en danza fue particularmente limitado, puesto que requiere su ejercicio, no de muchos, pero sí muy específicos recursos en el diseño de un entorno de aprendizaje. Implica ello insumos como un suelo de madera con rebote de aire para amortiguar los saltos, evitando el impacto que puede lastimar los órganos internos y las articulaciones de rodillas; los espejos para el desarrollo de la propiocepción y la autocorrección; y un sistema de audio que facilite a la música orientar los pasos al unísono de una coreografía. La ausencia de todo ello, podía fácilmente redundar en la frustración de docentes y alumnos.

Se presentó el contexto como un océano de incertidumbre, que debía ser navegado a dos turbinas: un sincrónica, otra asincrónica. La sincrónica fueron las clases que, diversificadas y adaptadas, permitieran alcanzar a los alumnos, objetivos de aprendizaje que debieron adaptarse también, haciéndose más modestos para evitar la frustración. En torno a tal desafío de lo asincrónico, surgió

una idea que es el *motto* y objetivo principal del presente proyecto: el poderoso binomio entre docencia y danza, cuando se sublima ésta en imagen y palabra dentro de una narrativa digital. Una de las razones de la persistencia del relato a lo largo de toda cultura y tiempo, es el poder de cobijo que, frente a la sensación de desamparo, puede el *'storytelling'* igual para quien cuenta, como para quien escucha, proveer. En un entorno digital educativo, los contenidos pueden vincular las dimensiones formativa e informativa, en miras a la revisión crítica y reflexiva del pasado y del presente, que pueda en el mejor de los casos detonar con creatividad la imaginación, estimulando la posibilidad de soñar con mejores futuros.

Introdujeron los antiguos pueblos griegos, en la historia del pensamiento occidental, el término *'logos'* que puede ser, en sí mismo, el germen de la Filosofía. Puede ser aventurado y hasta atrevido hacerlo, pero en llanas palabras, alude a un principio que ordena algún elemento esencial o *'arché'* para, oponiéndose al caos, estructurar un *'kosmoi'* o cosmos. El recuento arriba realizado sobre el acontecer de las últimas décadas, ha implicado la disolución de algún *'logos'*, que definió en su momento las reglas ordenadoras de un juego, como puede ser la geopolítica. Disuelto tal orden, se sucede un momento de reacomodo para comprender la nueva situación y su nuevo marco normativo. Quizá el contexto de transformación, desde la caída del Muro de Berlín, hasta la Pandemia, ha sucedido —en términos históricos— con demasiada celeridad: no se ha acabado de establecer uno, cuando otra mutación acontece. Es natural que la sensación (parafraseando a Marshall Berman), de que *'se desvanece todo lo sólido en el aire'*, no redunde más que en la incertidumbre. Pero podemos para

sobrevivirle, ser rápidos y ligeros, como los atributos de los textos propuestos  
Calvino, o como nos lo enseña la danza.

Se pretende acá —con riesgo de equivocarse—, proponer el término '*logos-danza*', definido por la posibilidad estructurante del baile, en un *cosmos* en transformación. Haciendo caso a otro texto de Calvino, ¿Por qué leer los clásicos?, se comprende sintéticamente que, siendo su carácter plurisignificativo, admiten relecturas múltiples conducentes a nuevos descubrimientos siempre, resultando de ello una riqueza de notable influencia en los lectores, sin terminar jamás de decir, todo cuanto quiere expresar. Los clásicos generan un efecto acumulativo, en tanto dejan sentir la huella de las relecturas y críticas anteriores que en el discurrir de la historia se han hecho de ellos, posicionándose de cualquier modo por encima de éstas. Se advierten en ellos, inusitados e inadvertidos rincones, pues asemejan un universo, en las estructuras que les componen. Funcionan aún tácitamente en el lector, como vara para medirse o definirse a sí mismo, reconociéndose el lugar que entre la genealogía de otros clásicos poseen. Hacen de la actualidad su ruido de fondo (quizá el más notable rasgo del presente proyecto), el cual de cualquier modo necesitan, haciéndose a su vez ruido de fondo cuando, incluso cuando les es la realidad incompatible.

Se inicia así con una revisión entre los antiguos y clásicos pueblos griegos, sobre un proceso extensísimo, de constante diálogo entre crisis y creación, al final del cual aparece, con Heráclito, el '*logos*'. Es posible que frente al reciente y actual contexto de crisis-creación, pueda existir un '*logos*', que sea, entre otras posibilidades, la danza cuando se transforma en palabra inmersa, en un conjunto de narrativas digitales. Se seguirá para ello con una exposición sobre cómo fue la

danza para los pueblos que llamamos 'clásicos', un elemento estructurante en su visión de la realidad que les rodeaba. Si bien pudo suceder así entre los pueblos griegos, no sucedió del todo igual en el mundo romano. Vieron los latinos una vetusta práctica, de muy poca monta y feminizante, ante la cual escribe Luciano de Samosata en el *Saeculum Aureum*— un primer renacimiento helenista del II d.C. —una Apología, que acaba por convertirse en un manual que a tal arte, de modo casi universal y atemporal, justifica.

### 3.2 El 'logos': existencia y acción

*“To be, or not to be, that is the question:  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles.  
And by opposing end them. To die—to sleep,  
No more [...].”*  
William Shakespeare, Hamlet

*“To see the world in a grain of sand, and heaven in a wild flower,  
hold infinity in the palm of your hand, and eternity in an hour.”*  
William Blake, Auguries of Innocence

“Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad.”  
Jorge Luis Borges, El Aleph

Desde el más remoto origen de los tiempos, los seres humanos siempre se han encontrado con problemas interpretativos. Preguntas de este tipo siempre vamos a escuchar: ¿Qué quiere expresar este lema?, ¿Cuál es el sentido de este texto sagrado?, ¿Cuál es la tesis del autor en esta obra?, ¿Cómo se interpreta esta preceptiva jurídica?, son otros y tantos ejemplos de situaciones o problemas que muestran la imprescindible y constante necesidad de: (a) remitir determinados signos a su significado, (b) relacionar los signos lingüísticos con el pensamiento, (c) referir el pensamiento con las cosas y (d) llevar a la praxis una metodología o teoría de comprobación, aunque sea elemental, de los significados oscuros en un mensaje humano.” (Arráez et al., 2006, p. 171).

Pero, ¿qué sucede si el texto al cual se enfrenta el lector, es la vida misma? ¿Es el hombre un animal simbólico que requiere de signos para dar sentido a su existencia? ¿Admite ésta una interpretación? Estas y otras preguntas son las que han impulsado el presente trabajo de investigación en el que se busca esclarecer la relación simbiótica que existe entre el *logos*, el *mythos* y la danza como narración de la historia humana.

En la primera parte de este marco teórico se busca esclarecer la raíz y la evolución de los conceptos de *logos* y *mythos* como pilares de la historia humana tanto como parte esencial de la misma y también como significantes que permiten entender mejor la historia misma. Y es desde esta doble perspectiva que se abordan para poder luego dilucidar la danza como narración y las narraciones que la danza expresa.

El *logos* (λόγος) es un concepto de significados oscilantes entre ámbitos diversos del conocimiento humano, como la Lingüística y el Psicoanálisis, aun cuando ha sido realmente la Filosofía la que primero lo ha planteado. En su momento marcó la cultura helena del siglo VI a.C., con el surgimiento de los primeros apóstoles de la racionalidad, quienes plantearon cuestionamientos sobre el origen y el sentido del devenir humano, acudiendo para su explicación, no al pensamiento mágico que hilvanaba las narrativas populares de ese entonces (y de ahora), sino a la razón fundamentada en relaciones causales.

*Mythos* y *logos* aparecen como términos opuestos en la tradición del pensamiento occidental. Aquí, en cambio, se propone que resulta más acertado ver entre ellos un vínculo complementario. Esto lo sustenta la propuesta filosófica



de Platón, cuya naturaleza idealista puede difícilmente abstraerse de imágenes míticas como la de la Caverna, o la Atlántida, que en La República sirvió para ejemplificar el diseño de un deseable ordenamiento político, como base para la construcción de una óptima sociedad. De igual manera, Edipo, Electra y Eros, son figuras mitológicas, que permean la racionalidad del discurso de Freud.

La basculación semántica y epistemológica del *logos* sucede al interior de la Filosofía misma, con acepciones diversas a través de líneas de pensamiento que terminan con Heidegger en el siglo XXI, y encuentra su fundamento en Heráclito de Éfeso, en el discurrir de los siglos VI y V a.C. Entre uno y otro pensador, ondean el Evangelio de San Juan y la interpretación inscrita en la patrística que de él realiza Orígenes, instaurándose así el concepto en dos pilares o bastiones de la ‘occidentalidad’: las tradiciones helénica y cristiana.

Según Hülsz (2001), en los fragmentos heracliteanos,

*Logos* es un término dotado de una considerable densidad semántica, cuya pluralidad de sentidos no es mera multivocidad dispersa, sino una auténtica unidad, una síntesis, aparente en el plano lingüístico, y operativa en el nivel literario y en el filosófico. [...] es una categoría clave: a la vez el primer principio y el centro de gravedad de su filosofía (p. 1).

Así, la filosofía de Heráclito se relaciona con “la idea de la unidad, el concepto de cosmos, y la concepción del hombre” (Hülsz, 2001, p. 1), evidenciando esto último su relevancia para forjar una concepción de la vida y del mundo. De acuerdo con el investigador, una aproximación inicial a la noción del *logos* en Heráclito correspondería a la de un discurso tomado por verdadero, cuya

concreción le diferencia de los demás, denotándole singularidad y, por lo mismo, identidad. Señala, sin embargo, como más adecuados (en la traducción que hace desde el griego del proemio de Heráclito), los de razón de ser, orden real o ley objetiva (*Op. Cit.*: 98) advirtiendo que, en cierto sentido, en la obra heracliteana se evoca al *logos* de la poesía mítica de Homero, cuando refiere éste en La Ilíada a los “dioses sempiternos” (αἰὲν ἑόντες) (*Ilíad*, I, 290). Es posible advertir como también en esta obra se desdibujan las fronteras entre los pensamientos mítico y filosófico, a través del concepto fundante de *logos*.

En las letras, el célebre tránsito del *mythos* al *logos* es representado por el pasaje de la literatura de Homero a la filosofía de Heráclito, pues el término último, según Hülsz, había sido utilizado ya con antelación a la aparición del pensador, por al menos cuatro de sus antecesores literarios milesios y jónicos. Afirma Hecateo de Mileto: “Escribo lo que sigue tal como lo considero *verdadero*. Pues los *discursos* de los helenos me parecen numerosos y risibles”; Demócrito, “Este *discurso* muestra que *en verdad nada sabemos* acerca de ninguna cosa, sino que la afluencia [*epirysmie*] es para cada uno la opinión”; Ion de Quíos, “El *principio* de mi *discurso* es: hay tres cosas en todo, y ni una más ni menos que tres”, y Diógenes de Apolonia, “Al comenzar cualquier *discurso*, me parece necesario ofrecer un *principio* indiscutible y una *explicación* simple y digna de respeto” (*Op. Cit.*: 96). En todos ellos el *logos* es traducido o entendido como un *discurso* alrededor del cual giran, en algunos casos, juicios epistemológicos, como el *saber* o *no saber*, o el cuestionamiento como la veracidad.

Se articula también en dos de los casos el concepto de un principio, lo cual se manifiesta de modo más sugestivo en un pasaje del proemio de Heráclito:

“Aunque este *logos* es real siempre, los hombres resultan incapaces de entenderlo [o los hombres se tornan incapaces de comprensión], tanto antes de escucharlo, como una vez que lo han escuchado.” (Op Cit.: 96). Resaltan en él dos hechos: El primero es que el *logos* ‘es’, pues yace en el vocablo una noción de esencia, de inmanencia, de inteligibilidad, de eternidad, de verdad. El segundo, es que los seres humanos son ignorantes al respecto, incluso cuando se hayan expuesto a él; quizá vislumbran su sentido y su significado, pero no lo aceptan en su totalidad. El *logos* aparece en un primer momento, como el jardín borgiano de bifurcados senderos: su primera característica (que el *logos* ‘es’) abre los umbrales del camino ontológico (con antelación histórica, pues era aquél apenas el albor de la Filosofía) y de la senda epistemológica que se traza como posibilidad, al existir una distancia entre aquello que ‘es’, pero se esconde, y el ‘ser’, quien no le conoce aún. Tal trayectoria, es la del conocimiento.

En la dimensión sígnica, resulta evocadora la imagen de esa doble naturaleza representada en dos árboles de otro jardín: el del Edén, dentro de la tradición esotérica judía de la Cábala, uno de cuyos más eméritos estudiosos fue Gershom Scholem (2001): el árbol de la Vida (el Ser, sujeto de la ontología), y el árbol del Conocimiento (objeto de la epistemología). En los dos casos, el *logos* se nos presenta, al decir de Hülsz, como un *grîphos* o enigma (Hülsz, 2011, p. 105): algo incomprendido o ignorado, a ser descubierto mediante el esfuerzo de aproximación (el sendero de la episteme) por parte del sujeto oyente, al final del cual ocurrirá, si es el caso exitoso, una revelación a la que los griegos denominaron *aletheia*.

Se subraya asimismo la aparición en el texto de los hombres como oyentes, “que induce acepciones lingüísticas como discurso, afirmación, relato, palabra, argumento, explicación.” (Op Cit., p. 96). En un ejercicio de construcción, puede ser el *logos* interpretado como un discurso ordenado por un principio que da sentido a las palabras en relatos contruidos por argumentos y explicaciones lógicas o causales. La aproximación al concepto del *logos* en el proemio heracliteano, coincide de modo peculiar con el prólogo del 4º Evangelio: el único no sinóptico, entre los canónicos (los así autorizados por la autoridad católica en el Concilio de Roma del 382 d.C.), escrito por Juan hacia el 58 d.C. en la región de Anatolia: por su ubicación, territorio de confluencia y conflictos interculturales, donde bajo la dominación romana surgiría una corriente artística y filosófica neohelénica en el siglo II d.C., conocido como el *Saeculum Aureum*.

Aquí cabe recordar el inicio del Evangelio de Juan:

En el principio era el ‘Verbo’, y el ‘Verbo’ estaba con Dios, y el ‘Verbo’ era Dios. Éste estaba en el principio con Dios. Todas las cosas por medio de él fueron hechas, y sin él nada de lo que ha sido hecho fue hecho. En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres. Y la luz resplandece en las tinieblas, y las tinieblas no la comprendieron.” (*Ev. de SJ, I, 1-5*).

En esta construcción lírica, el Verbo no es otra entidad que el *logos*, pues el texto originalmente fue escrito por el evangelista en la forma de griego antiguo, que es el *koiné*, y donde sus dos primeros versículos rezan así: “ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος. οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς

*τὸν θεόν. (En archē ēn ho logos kai ho logos ēn pros ton theon kai ho logos ēn theos)”* (Hall, 2010, p. 460).

A su vez, evoca el Evangelio cristiano en sus traducciones a lenguas romances (a modo de ejemplo, el *logos* es en el texto sagrado reemplazado por *Word* en inglés, *Paróle* en francés o *Parola* en italiano), el potencial creativo de la palabra, que según la tradición judía es la semilla a partir de la cual fue forjado el mundo; el *logos*, la ‘palabra’, el ‘Verbo’, es el comando de Elohim.

De otra parte, *Bereshit* (En el Principio), es el libro primero y el vocablo que antecede al resto de la Torá canónica. “בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ o *bershit bara ʿlōhîm*” es la afirmación que sirve por antesala a la creación: “en el principio era *ʿlōhîm*”. La interpretación esotérica del versículo, propia de la tradición cabalística estudiada a profundidad por Gershom Scholem (2001), confiere un especial lugar a las letras del *Aleph-bet* o alfabeto hebreo, cuyo primer morfema inspiró el título del conocido cuento ultraísta *El Aleph*, de Jorge Luis Borges. Afirma Scholem (2001): “el lugar místico de la *áléf* precedió incluso al origen de la Torá que, en consecuencia, sólo comenzó con la *bet* (la primera letra de la primera palabra del Pentateuco<sup>3</sup>, *bereshit*)” (p. 84).

El vocablo hebreo *ʿlōhîm* es por su parte, el nombre con el cual se revela la divinidad ante Abraham, dados el amor, piedad y devoción de éste. Es la deidad identificada con la letra *Aleph* (razón por la cual inicia el *Bereshit* con la segunda, *bet*). En palabras de Scholem (2001):

---

<sup>3</sup> Utiliza acá Scholem la denominación cristiana para los cinco primeros libros del Antiguo Testamento, que en la tradición hebraica incluyen el Libro de José, por lo cual se denomina en ella, al conjunto, ‘hexateuco’.

Primero, cuando Abraham vino, Él se le reveló, a causa del gran amor con que Él le amaba, con el nombre de *’ēlōhîm*, y éste es *álef*. Cuando Isaac vino, Él se le reveló bajo el nombre de *Shaddai* [...]. Pero cuando Dios se reveló a Israel en las costas del mar Rojo, tomó las iniciales de estos tres nombres e hizo una corona. (p. 66).

*Elohim* comparte con el vocablo griego *logos* una oscilante condición, no sólo por ser uno de los nombres, entre varios, con los que se designan en la *Torá* a la divinidad; también porque su traducción en singular en lenguas romances, presenta una variación sintáctica de número con respecto al original hebreo.

De otro lado, la palabra hebrea *’ēlōhîm* es usualmente considerada como plural de majestad, cuando se utiliza para el Dios único de Israel. Como tal, todas las traducciones en inglés moderno lo interpretan como ‘Dios’ (e.g. Gen 1:1). De otro lado, cuando una nación pagana está en la mira, es traducida como expresión del politeísmo (e.g. Deut. 4:7).<sup>4</sup> (Berchie, 2011, p. 36).

Sugiere lo anterior una traza de colonialismo cultural y el prejuicio implícito en ello, en la oposición de un ‘nosotros’ (monoteístas), a un ‘ustedes’ (politeístas). Más aún, “en la Biblia Hebrea, *’ēlōhîm*, Dios, es usado como referencia a una deidad o deidades. En los casos donde *’ēlōhîm* es utilizado por o con referencia a una(s) deidad(es), varían los traductores bíblicos en cuanto a su valor numérico” (Berchie, 2011, p. 36).

---

<sup>4</sup> T. de A. del original: “*The Hebrew word ’ēlōhîm is usually considered as plural of majesty when used for the one God of Israel. As such, all the modern English translations render it “God” (e.g., Gen. 1-1) On the other hand, when a heathen nation is in view, it is usually rendered to express polytheism (e.g., Deut. 4:7)*”. (Berchie, 2011: 36).

Rebasa los linderos de la presente investigación la instrumentalización de una crítica religiosa. Se anota, sin embargo, al respecto de la *traducción numérico-genérica* del término hebreo *elōhîm* a las lenguas romances, como una estrategia de poder. En tanto se identifica indisolublemente el misticismo judío con el idioma hebreo, el cristianismo es una religión en la cual los mitos y su instrumentalización en ritos, han sido escritos, hablados y orados, primero en latín, y luego en los lenguajes que de él emanaron, gracias al proceso de transculturación que se dio con los pueblos bárbaros. La magistratura institucional del trono romano fue transformada por la jerarquía eclesial católica y desde la perspectiva de lenguaje-poder, se facilita más el dominio de feligreses quienes concentran sus creencias en un solo dios, de quien puede el líder religioso autoproclamarse, con consenso, como su representante, que a los pueblos de un politeísmo creativo, en tanto que en este se deja al criterio y la fe individual o de ciertas comunidades, la opción de anexar nuevos dioses a su Partenón.

El cristianismo es una religión de origen grecolatino. El judaísmo, por su parte, es una tradición mística, cuyos libros sagrados guardan un particular valor en lengua hebrea por considerarse las letras del *Alef-bet* los instrumentos con los cuales fue todo creado, al menos en la interpretación esotérica de la Cábala. En ella, el estribillo “dijo Dios [los dioses, las diosas]...” en el libro del *Bereshit*, es interpretado como un ‘decir’ que, evocando el título del poema Decir Hacer de Octavio Paz, se transforma en un ‘hacer’. En tal tradición mística las letras que componen las palabras, son en sí mismas el poderoso insumo con el cual la(s) divinidad(es) crea(n). Están sus frases divinas compuestas acá por sintagmas, no sólo creadores; llevan también implícita la capacidad de ordenar y estructurar lo

creado (conforme a alguna 'lógica'), pues es la organización, condición para la vida, que se opone constantemente y por definición, a la entropía.

El concepto de *ʿlōhîm* vibra por sus nombres múltiples y por su género y número. Cuando el lector foráneo se ciñe a la literalidad hebrea, logra entrever la relación de este con la noción del *logos* griego. Si bien está de por medio la dificultad de traducir el significado completo de cualquier término de su original a otras lenguas, en el caso del hebreo y otras lenguas orientales, el anillo mediterráneo delineó en su momento una cuenca única de comunicación e interacción cultural, en la cual las dinámicas del comercio y el conflicto definieron poderosamente el intercambio de lenguas y creencias que dieron origen a vínculos de significados e interpretaciones. Desde un punto de vista más objetivo, sin embargo, cabe resaltar que “la tarea de traducir yace en el corazón de la Hermenéutica”<sup>5</sup> (Kautzch, 1910, p. 402).

### **3.2.1 Raíces históricas del *logos* y el *mythos*.**

Retomando la tradición filosófica griega, Heráclito es el eslabón último de una cadeneta de pensadores que antecedieron a Sócrates, siendo catalogados por ello como los presocráticos. Pertenecen también a tal serie, los miembros de la escuela milesia: Tales (*Θαλῆς ὁ Μιλήσιος*; ca. 624 a. C.–ca. 546 a. C.), Anaximandro (*Ἀναξίμανδρος*; ca. 610 a. C.–ca. 546 a. C.) y Anaxímenes

---

<sup>5</sup> Al respecto, “la palabra clave de la hermenéutica es *verstehen*, que significa comprender. Esta ciencia es, en este sentido, una teoría de comprensión de textos. Pretende entender e interpretar (*aufhebung*) el contenido del texto para aplicarlo creativamente. Utiliza, por lo tanto, tres palabras esenciales: comprender-interpretar-aplicar” (Arteta, 2017: 17).



(*Ἀναξιμένης*; ca. 590 a. C.–ca. 525 a. C.), a quienes se suman Jenófanes de Colofón (*ενοφάνης*; ca. 580 a. C.–ca. 466 a. C.), y el propio Heráclito de Éfeso (*Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος*; ca. 540 a. C.–*ibidem*–ca. 480 a. C.).

Resultan significativas las ciudades de origen que les sirven de cognombres, pues pertenecían a un espacio geográfico preciso y, todas ellas, habían transitado por crisis diversas y fuertes movimientos culturales: desde el cataclismo que, en el 1.700 a.C., devastó la capital cretense de Cnosos, donde habían alcanzado su apogeo palatino los minoicos, quienes vieron con ello el inicio de su decadencia, hasta la Edad Oscura (s. XI-IX a.C.), que abarcó la década del conflicto ‘interropolitano’ entre ciudades micénicas –denominado como la Guerra de Troya–, que de haberse sucedido entre el 1.194 y el 1.184 a.C., precedió a la Edad Heroica, y a la obra poética del siglo VIII a.C., atribuida a Homero.

La cuestión sobre la identidad y la multiculturalidad se tradujo con consistencia política en actos como la redacción de la Constitución maliciara espartana, por parte del conspicuo legislador Licurgo en el 850 a.C., quien, según las *Vidas Paralelas* de Plutarco, vivió entre el 800 y el 730 a.C., y se basó para la magna carta en las pautas del Oráculo apolíneo de Delfos; la fundación de la capital estatal púnica de Cartago al norte de África (en el actual Túnez), por emigrantes fenicios provenientes de Tiro, en el 814 a.C.; o la celebración de los primeros juegos panhelénicos en la polis de Olimpia, sede del santuario principal dedicado a Zeus, en el 776 a.C., un par de décadas antes de la mítica fundación de Roma a manos de Rómulo y Remo, supuestamente, en el 753 a.C.

Entre el 740 a.C. y el 696 a.C. gobernó sobre la amplia región medioasiática de Frigia el legendario rey Midas, quien, según las narraciones históricas, condujo a su pueblo al esplendor, y desposó a una mujer griega, importando su alfabeto al Asia Menor, y exportando desde ella la primera dádiva proveniente de la región, hacia el santuario de Delfos. Y según las narraciones mitológicas, fue maldecido con el don de transformar cuanto tocaba en oro, conduciéndolo ello a la muerte por hambruna.

En el 734 a.C. fue fundada en la isla de Sicilia, la colonia griega de Siracusa (*Συρακοῦσαι*) que sucedió a Nasos (establecida dos años antes por colonos eubeos provenientes de Calcis) como la más importante ciudad siciliana, donde florecerían saberes como los de la Astronomía, con Fidias, de cuya vida poco se conoce, o los de la Matemática y la Ingeniería, de manos del más celebre Arquímedes (ca. 287 a.C.-ca. 212 a.C.), su propio hijo, quien diseñó máquinas de guerra que, según narra el historiador griego Polibio (200 a.C.-118 a.C.) en el Libro VIII de sus Historias (Guzmán Soto, 2010) defendieron su terruño durante el asedio al cual fue sometido con el sitio romano de dos años (214 a.C.-212 a.C.), al final de los cuales murió el genio siracusano asesinado.

La colonización de la Magna Grecia (Península Itálica), cuyo apelativo denota su carácter aspiracional y promisorio para el expansionismo griego, prosiguió durante el siglo VIII a.C., con asentamientos que dieron pie al nacimiento de Crotona, fundada según Dionisio de Halicarnaso en el año tercero de la decimoséptima Olimpiada (correspondiente al 709 a.C.) (Rusiñol Pautas, 2017); a Síbaris y a Poseidonia (rebautizada *Paestum* por los romanos) que fue, según

Estrabón, trasladada desde la costa, hacia poco más de un kilómetro al interior del continente (Rusiñol Pautas, 2017).

### **3.2.2 Destellos históricos de la triada, cuerpo, teatro y danza, en la antigüedad**

Hacia el año 700 a.C., sucede el 'sinecismo' (*συνοικισμός*): “un proceso en el que se van dando pasos que se enmarcan en el fenómeno del surgimiento y de la constitución de la polis arcaica de Atenas.” (Valdés Guía, 2001, p. 128), y cuyo significado alude a un sentido de sincretismo o cohabitación de grupos otrora divididos, al interior de la ciudad-Estado, que representó su unidad. Además del surgimiento de las póleis, tuvo el sinecismo por efecto —también político—, el surgimiento particular en el Ática, del areópago: o tribunal supremo de carácter civil y místico, ubicado en “una nueva zona político-religiosa en los orígenes de la polis de Atenas”, en cuya periferia se realizaban “los cultos más antiguos de la ciudad, de carácter ctónico y agrario, pero también ‘cívico’, en el sentido de su relación con la primera organización de la polis de Atenas de finales de época oscura y principios del arcaísmo.” (Valdés Guía, 2000, p. 36).

Hasta el siglo VIII a.C. había sido Atenas gobernada por un régimen patriarcal micénico: un pueblo indoeuropeo cercano a los hititas, cuya lengua pertenece al grupo *centum* indoeuropeo, que se piensa pudo provenir de la actual Rusia asiática (Fernández, 2008). Durante su historia, dividida en dos períodos por 50 años empalmados: el de las Tumbas de Fosa (ca. 1600 a.C.- ca. 1450 a.C.) y el de las Tumbas de Cúpula (ca. 1600 a.C.- ca. 1450 a.C.), instauraron “una

sociedad marcada por la guerra” (Palaima, 2015, p. 20), cuyo *motto* es descrito en los versos de La Ilíada que expresan —como el grueso de la obra atribuida a Homero— los valores e ideales que giraban en torno a un centro de gravedad conformado por la consciencia sobre la inevitabilidad de la guerra, y el sometimiento a los designios de los dioses que la figura heroica debía como condición necesaria superar: “Que al menos no perezca sin esfuerzo y sin gloria, sino tras una proeza cuya fama llegue a los hombres futuros” (Ilíada, XXII, 304). Los senderos conducentes a dicha proeza tuvieron en etapas diversas del mundo griego por protagonista al cuerpo: el que sujetó escudos y dagas en el campo de batalla de las Termópilas o Maratón; al que se ciñeron alas de cera de abejas, para abandonar el laberinto de Creta, habitado por el terrible cuerpo minotáurico que vencido luego por Teseo; el que en el santuario de Olimpia ganó los atléticos juegos, dedicando su triunfo a Zeus; el que mediante el acto estético de la representación ornaba en forma de esculturas las calles y templos; o el que sobre la poética teatral del escenario narró danzando el destino trágico de Edipo.

Tomando el cuerpo como escenario y representación, los conceptos de ‘destino’, ‘heroísmo’ y ‘tragedia’ se dibujaron como anversos de una imposible moneda que compone la condición humana, acudiendo primero al mito, luego a la filosofía y después a la estética, para buscar en ellas una explicación. Leyendas y arte se compenetraban en las odas heroicas que celebraban gestas recitadas con el acompañamiento de liras tañidas en eventos sociales. Entre sus versos se encontraba para designar a los líderes militares, el epíteto también atribuido a Homero, *poimén láón*, o ‘pastor de los combatientes’, así como términos escritos

en Lineal B sobre las tablillas de Tebas, tales como *enkheha* (lanza utilizada en el encuentro cuerpo a cuerpo), o *paltai* para las lanzas que debían ser arrojadas.

### 3.2.3 Guerras y racismo en la antigua Grecia

La empresa panmicénica concluyó con éxito en 1.184 a.C., con la victoria pírrica sobre Troya, “el primer enfrentamiento significativo de las fuerzas que intentan repartirse el espacio egeo” (Struve, 1985: 7), y estratégica para el control de los Dardanelos, el mar de Mármara y el estrecho del Bósforo. Sin embargo, a su regreso triunfal del noroccidente de Anatolia entraron los reinos micénicos en una crisis originada en los permanentes conflictos internos entre los reyes aqueos, que devienen en disputas por el poder en la propia Ítaca de Ulises, y el asesinato de Agamenón en Micenas, inmortalizado por Esquilo en la obra trágica de La Oresteia (compuesta por Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides). Se evidencia aquí una transición en las narrativas con las que los antiguos pueblos del Mediterráneo oriental representaron su propia historia: desde el género literario de la poesía épica, hasta el dramaturgico del Teatro. De la hecatombe descrita dan también silenciosa cuenta los restos del Muro ciclópeo de Hexamilión (*ξαμίλιον τείχος*) que en el Istmo de Corinto separó el Peloponeso del Ática; los incendios palatinos como el de Pilos, registrado por la escritura lineal B gravada en las tablillas del mismo origen; o las fortificaciones de Atenas, Argos, Micenas o Tirinto, devastadas las dos últimas en el 1.150 a.C. y el 1.100 a.C. respectivamente.

Al estado de vulneración producido por los factores descritos, se sumó un hecho cuya exacta ubicación cronológica, veracidad e impacto, suscitan aún controvertidas hipótesis entre los historiadores<sup>6</sup>, pero que debe ser considerado, con sus posibles imprecisiones, en una narrativa histórica que navega entre el mito y la realidad: se trata de las invasiones dorias. Ubicados al sur de los Balcanes, y con una ocupación tardía del Peloponeso, fueron los dorios (*Δωριεῖς*) una de las estirpes que, junto a los aqueos de Atenas y Eubea en el centro, los jonios de Anatolia al este, y los eolios de Beocia y Tesalia al norte, compondrían el pueblo griego (Rhodes, 2016). Según los datos históricos de los que hoy se disponen, puede decirse que su ingreso en la escena se sumó a los movimientos poblacionales de la época: habían habitado hasta entonces la región septentrional del Pindo, de donde fueron a su vez desplazados, dada la presión ejercida por otros pueblos, como los Ilirios.

“Más bárbaros” que los aqueos, “pero provistos de instrumentos de acero” (Montanelli, 1963, p. 19), extraída de las elevaciones macedonias y epirotas, esta tribu, que migró desde Europa central, dejó sus más antiguas huellas en Hallstatt (Austria). Fueron los dorios responsables de incendios palatinos y el arrasamiento de ciudades, en tanto esclavizaron en Tesalia, Lacedemonia y Mesenia a los micénicos, convirtiéndolos en esclavos o ilotas (*εἰλώτης*). Alcanzó su expansión, además del Peloponeso, al sur de Anatolia y a Creta, donde se había asentado

---

<sup>6</sup> Ver al respecto: A Paradigm Shift in the Dorian Studies after WWII por Jorge Antón Bendicho, publicado en *Respuestas al cambio en la Prehistoria y el Mundo Antiguo*, 2019, ISBN 978-84-17873-62-2, pp. 158-175; *Los dorios: la construcción de la identidad de un éthnos griego* por Jorge Antonio Bendicho, *Ciencias de la Antigüedad de la Univesridad de Zaragoza*, 2019, pp. 125-186; y *Die Dorier* de Karl Otfried Müller, Georg Olms Verlag: Hirschber, Breslau, (1989) [1824].

una cultura submicénica, dividida tras el ataque dorio en dos grupos: quienes se resignan a su condición de ilotas, y quienes emprenden un viaje de retorno hacia Arcadia y Atenas al occidente, Jonia al oriente, o Chipre que no cayó en el ámbito de interés de los dorios, quienes prefirieron apostar por la invasión cretense, donde yacían reductos minoicos, en una extensión territorial mayor.

A pesar de ser los dorios altamente racistas (Montanelli se atreve a ubicar en ellos el origen xenofóbico de la Europa central), y ver con espanto a los griegos, mezclaron sus dialectos a conveniencia con la lengua griega, más sofisticada que la suya, y a la cual iba inexorablemente vinculada una tradición oral, enriquecida por las narrativas míticas. Así, la invasión doria fue interpretada a conveniencia por los dorios mismos, como 'el retorno de las heraclidas' (Montanelli, 1963, p. 22), autoproclamándose aliados de los descendientes de las hijas de Heracles, quienes habían sido expulsadas del Peloponeso por los hijos de Penélope, quedándose al norte, en Tesalia, durante más de una centuria. Despertó tras ello con fragor el deseo por retomar la madre patria y, dirigidos por tres caudillos, asaltaron los dorios la península peloponesia, donde fundaron las ciudades de Argos, Micenas y Esparta, cerca ésta de Amiclas (*Ἀμύκλαι*): ciudad aquea en el valle laconio del río Eurotas. Expulsados, se dirigieron los jonios unos hacia Atenas y otros hacia Anatolia, estableciendo allí la región de Jonia, donde yacería Mileto.

### 3.2.4 Declive de un modo de vida y nacimiento de una civilización

Según la tradición, antes de intentar el asalto ateniense, consultaron los dorios el oráculo quien vaticinó que saldrían victoriosos siempre y cuando permaneciera vivo Codro (*Κόδρος*), el rey ático. Al lanzarse sobre Atenas, se enteró dicho rey sobre la profecía y, en favor de la victoria ateniense, decidió así quitarse la vida: abandonó vestido de mendigo su estancia real, y atacó en la vía pública a dos amigos, asesinando a uno para que el otro, en venganza, le quitara la vida. Cumplida la profecía, debieron los dorios replegarse sin éxito al Peloponeso; pero las tensiones entre Esparta y Atenas tendrían un eco secular, modulando así el futuro devenir del mundo griego.

“Con la desaparición de Codro, el postrer monarca legendario de Atenas, se cumple el primer período de aparición histórica de esta ciudad.” (Struve, 1986: 8) Tuvo el evento además una resonancia política en la población ática: en honor al patriotismo del Rey se puso fin, para que nadie más la ostentara, a la figura de la ‘basilea regia’ o ‘monárquica’: “evolución natural de la figura del jefe-patriarca [...] del que no estaría, por cierto, muy diferenciada” y que “se presenta entonces, en primera instancia, como uno de los productos de la superación de la crisis micénica” (Menéndez, 2003, p. 22). Surgió en reemplazo el arcontado: una fase en el sendero hacia la construcción de la democracia, pues representaba el ejercicio del poder ejecutivo por nueve magistrados elegidos, con lo cual se abole el predeterminismo del linaje para gobernar. Existió entre los arcontes el llamado



'epónimo' quien, en una suerte de calendario nominal previo al lunisolar numérico emulado de los babilonios, daba nombre al año en curso.

Dieron así los dorios “el golpe de muerte a una civilización muy enferma” (Fernández, 2008, p. 52), desestabilizando la región, introduciendo el racismo, haciendo arder los palacios micénicos y esclavizando a su población. Pero, de otra parte, dejaron un legado estético en el estilo dórico de las columnatas arquitectónicas. Incidieron además sobre el modo de relacionarse entre los individuos, atribuyéndoseles la institucionalización de la pederastia y la introducción de la figura del efebo (*ἔφηβος*), cuestiones que contrastan quizá con la lectura paradigmática moderna de la masculinidad espartana batallando en las Termópilas, y que se extendió por el resto de Grecia: “el amor entre hombres fue introducido por los dorios, por las rústicas tribus montañoses quienes ingresaron de último a Grecia, y se expandieron desde el noreste sobre la madre patria y las islas sureñas hasta alcanzar Asia Menor”, de modo que “cuanto los dorios trajeron fue el amor entre hombres como una institución públicamente reconocida y honorable”<sup>7</sup> (Bethe, 1907, citado en Percy, 1996, p. 27). No obstante, este tipo de relaciones no llegaría a formar parte de las políticas de Estado, pero sería con el tiempo asociado a la idea de la excelencia o *areté* y la nobleza como facultad y clase social, incidiendo en la cultura grecolatina hasta alcanzar remotos tiempos como los de la situación afectiva entre el emperador helenístico Alejandro III de Macedonia o Alejandro Magno (*Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας*, 356 a.C.-323 a.C.) y su

---

<sup>7</sup> T. de A. del original: “*What the Dorians brought was the boy-love as a publicly recognized and honourable institution. Homer never mention...*” (Bethe, 1907, in W. A. Percy, 1996, p. 27).

general Hefestión Amíntoros (*Ἡφαιστίων Ἀμύντορος*, 356 a.C.-324 a.C.), o entre el emperador romano Adriano y su amante griego Antínoo (*Ἀντίνοος*).

Condujeron los hechos anteriores al despoblamiento súbito de cuatro quintas partes de los asentamientos existentes una centuria antes, presentándose una tasa menor de merma demográfica en Epidauro, por ser paso obligado de los desplazados en su tránsito hacia regiones retiradas de la Grecia continental, como Arcadia. Las migraciones con destinos insulares siguieron su curso hacia Creta y Chipre en el Mar Egeo (retornando por la primera a la sede de la desaparecida civilización minoica), o Corfú y Cefalonia en el Adriático. En lo continental, arribó el éxodo a regiones asiáticas como la de Jonia en la Península de Anatolia, donde yacía Mileto, por vez primera destruida en aquella serie de transformaciones, ubicándose su segunda debacle en el 500 a.C., tras la cual fue reedificada por el arquitecto Hipodamo (*Ἱππόδαμος*, 498 a.C.-408 a.C.).

Atenas fue sin embargo resguardada por unas efectivas murallas, y evolucionó en ella el pueblo submicénico, idealizado por Platón en el diálogo sostenido entre Timeo y Critias, como la Atlántida. Se conoce a través de la reducción en los vestigios de vasos, que existió en la ciudad un inicial empobrecimiento cultural, sucedido hacia el 1050 a.C. por el arribo, desde Chipre, de las artesanías de hierro, dominado estas hasta tal punto el panorama comercial y laboral de la región que llegaron a producir importantes excedentes para la exportación, entre otros destinos, hacia Eubea y Beocia, donde se habían asentado los dorios. El comercio de productos artesanales permitió a Atenas superar la crisis micénica.

Sin embargo, el mundo griego en general ingresó en su propia Edad Oscura, en la cual se puede ubicar una forma de configuración social cercana al feudalismo. Al interior de un centro urbano se segmentaba la población en tribus denominadas *phylai*, cuya pertenencia era de carácter hereditario, así como las más pequeñas hermandades o *triai*, en las cuales se congregaban los miembros alrededor de creencias compartidas. “Las tribus y las hermandades eran grupos que se formaron tal vez durante las incertidumbres de la Edad Oscura, y permitieron a los hombres más importantes disponer de personas dependientes y a los menos importantes procurarse protectores.” (Rhodes, 2016, p. 37).

El término Edad Oscura designa el período, de cinco siglos, transcurrido aproximadamente entre el 1200 a.C. y el 700 a.C., años que corresponden respectivamente al colapso de los palacios micénicos y el surgimiento de la Grecia arcaica. Los más prominentes trabajos que dan cuenta de estos hechos son los de Gilbert Murray (*The Rise of the Greek Epic*, un ciclo de conferencias impartidas en la Universidad de Harvard publicado en 1911), Anthony McElrea Snodgrass (*The Dark Age of Greece. An Archeological Survey of the Eleventh to the Eighth Century* de 1971) y Desborough (*The Last Mycenaeans and their Successors and The Greek Dark Ages* de 1964). El primero de ellos lleva a cierta caución pues, como en repetidos casos de la historia humana, carece la denominación de la autoría por parte de sus protagonistas (*i.e.* los antiguos griegos). Es por el contrario un reciente préstamo al campo de la Arqueología y sus modernas metodologías de investigación. Existen además debates académicos en cuanto a una periodización exacta y sus características concretas.

Hemos de anotar que la noción de oscurantismo no implica un cese de los procesos epistemológicos, ni de las expresiones estéticas, sino una transformación hacia la simplificación en las estructuras sociopolíticas y económicas que las mismas reflejan, necesaria además para el florecimiento cultural que se avecina. En línea con ello, “la cerámica se transforma profundísimamente: abandona las escenas de vida animal y vegetal y adopta la decoración geométrica”, sumando a ello “división neta de las partes de la vasija, reducción de las formas a modelos claros y simples, obediencia a principios de aridez y de rigor que excluyen los elementos místicos de la tradición egea: tales son los rasgos del nuevo estilo geométrico” (Cobas Fernández, 2003, p. 25).

La revolución en los ornamentos de las cerámicas –un arte mayor y un notable producto de exportación–, es tan importante como otra que, más profunda, marcará el *geist* de este prolongado episodio, tal como lo señala (Webster, [1958] 1977: 292), al afirmar que “la revolución en la decoración de las cerámicas es por tanto probable de haber correspondido a alguna revolución espiritual que tuvo lugar en el período oscuro”, expresión de “un arte desvestido a su esencialidad, tal como fue la vida desvestida a su esencialidad con el colapso de los palacios micénicos”<sup>8</sup>. A la desaparición de elementos orgánicos en las cerámicas se suma otro hecho que se relaciona con la posición de dicho espíritu frente a la muerte: “el mundo de los muertos se ha alejado, se ha separado del mundo de los vivos (la

---

<sup>8</sup> T. de A. del original: “*The revolution in the decoration of pottery is therefore likely to have corresponded to some spiritual revolution which took place in the dark period. [...] an art stripped down to essentials just as life was stripped out to essentials with the collapse of the Mycenaean palaces.*” (Webster, [1958] 1977: 292).

cremación ha roto el nexo del cadáver con la tierra)<sup>9</sup>; se interpone [una] distancia infranqueable entre los hombres y los dioses.” (Vernant, 1992, p. 52).

Sucedería milenios después algo similar con la abstracción geométrica de las rosetas en los vitrales de las catedrales góticas y románicas medievales, cuyo insumo primario era el cromático juego de la luz. También en la arquitectura islámica en la cual los atributos de la divinidad, tales como la armonía, encuentran en el abstracto lenguaje de figuras y patrones geométricos el aliado mejor para representarla, ante la prohibición de hacerlo figurativamente. Es posible entender en el oscurantismo griego una afirmación que en relación con la estética medieval realiza Umberto Eco, quien refiriéndose a la sensibilidad estética medieval afirma que sus hombres “concebían de hecho una belleza puramente inteligible, la belleza de la armonía moral y del esplendor metafísico”<sup>10</sup> (Eco, 2002, p. 5). La noción de oscurantismo se presenta así cercano a las tinieblas del vientre gestante, en cuyo interior palpitan una serie de procesos que sostienen la vida y son necesarios para el futuro dar a luz. El oxígeno de los mismos es la sensibilidad estética referida por Eco, y sobre la que Murray, en relación con el caso griego, afirma que: “Hay una lejana isla de conocimiento, o aparente

---

<sup>9</sup> Para profundizar en los detalles arqueológicos que dan cuenta de tal transformación, y las variaciones existentes entre los cuerpos inhumados y los cremados durante el período en diferentes zonas de Grecia y la variación por grupos de edad, ver el Capítulo 4, The Grave, en The Dark Age of Greece. An Archeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries BC, de A.M. Snodgrass.

<sup>10</sup> T. de A. del original: “*The medieval did in fact conceive of a beauty that was purely intelligible, the beauty of moral harmony and of metaphysical splendour.*” (Eco, 2002: 5).

conocimiento; luego obscuridad; luego los principios de la historia continua”<sup>11</sup>  
(Murray, 1924, p. 50).

Tal obscuridad contó en el Mediterráneo con particulares rasgos. Entre los más notables está la subsistencia de comunidades agrícolas con una riqueza sustentada en la tierra, con una forma de minifundios, caracterizados por sus cultivos y los animales pastando en ella. Así, giraba la mayor parte de la población alrededor de la tierra, que pocos de sus habitantes poseía, y de la cual era la mayoría dependiente, aspirando todos a la autosuficiencia, con lo cual se mermó el comercio. Se carecía de escritura, lo cual tuvo una consecuencia jurídica: las leyes no podían ser redactadas sobre medio alguno, y eran así arbitrariamente manipuladas por las instancias encargadas de administrar justicia. En aquella época también cesó de circular la moneda, y la concentración del poder residió en unas pocas familias privilegiadas, entre quienes la riqueza se expandía y se heredaba. Existieron reducidas comunidades de oficios alternos como los zapateros, quienes podían también poseer algunas tierras, en cuyas posibilidades de generar riqueza confiaban más, que en las de su propio oficio.

El hierro introducido por los dorios reemplazó al bronce, lo cual puso fin a la era de éste, transformando el panorama metalúrgico, al favorecer el forjamiento de armas nuevas, con mayor duración y capacidad de laceración. Esto sirvió de sustento a las disputas por las tierras. Se debilitaron así las figuras del *ánax*, del *basileus* y del *témenos*, lo cual condujo a la síntesis social en dos fuerzas:

---

<sup>11</sup> T. de A. del original: “*There is a far-off island of knowledge, or apparent knowledge; then darkness; then the beginnings of continuous history.*” (Murray, 1924, p. 50).

(...) de una parte, las comunidades aldeanas y, de la otra, una aristocracia guerrera, cuyas familias más nobles conservan por igual, como privilegio del *genos*, ciertos monopolios religiosos. [...] De Micenas a Homero, el vocabulario de los títulos, de los grados, de las funciones civiles y militares, de la tenencia del suelo, desaparece casi por completo” (Vernant, 1992, pp. 52-53).

Sin embargo, los procesos colonizadores de los griegos se activaron solo hacia el año 1000 a.C., teniendo por destino el Asia Menor, particularmente la región de Jonia. (Struve, 1986: 7). Ahora bien, la confrontación, en ocasiones violenta, entre las fuerzas descritas y los procesos colonizadores que trazaron una periferia, al mismo tiempo desdibujaron el paradigma palatino: un ecosistema insuficiente para albergar, en simbiosis, a estos actores, lo que devino en la necesidad de una nueva reflexión moral para abordar cuestiones como la especulación política, lo que era importante en el momento de la unificación del Ática o sinecismo, cuya etimología comparte el sínodo utilizado por la tradición cristiana.

### **3.2.5 Raíces de la Filosofía: eje del pensamiento griego**

En medio de las nuevas dinámicas socioculturales que se estaban dando y como consecuencia de ellas, aparecieron en el albor del siglo VII a.C. los primeros sabios, quienes introdujeron un nuevo mecanismo que permitía aproximarse a la reflexión consciente, tanto al mundo de la *physis*, como al de los problemas humanos persistentes que en ella habitan. Un ejemplo de tales problemáticas es la

política: antes de abordar sus estructuras, sistemas y funcionamiento, estos nuevos sabios (a quienes Grecia por júbilo glorificó) dieron un paso atrás para reflexionar sobre el poder. Nació así el concepto de la *sophia*, relacionada con la postulación de cuestionamientos nuevos sobre el funcionamiento del orden secular humano y del mundo que le rodea, y para la cual eran tan importantes los saberes, como el sendero para alcanzarlos.

La cuna de tal refinamiento del intelecto fue la región jónica de Anatolia, en el Asia Menor, colonizada durante el proceso antes descrito por los habitantes de la Península Balcánica, particularmente tras la unificación que tuvieron los reinos áticos, en el año 700 a.C., en la que eligieron por capital a Atenas, al tiempo que confluían en Jonia las formas de pensamiento de pueblos más antiguos. La ciudad de Mileto representó el epicentro de esta revolución, como si desde la distancia geográfica en los márgenes del mundo griego por venir, pudiesen tener suficiente perspectiva sus habitantes, para observar (cualidad del buen pensar), el proceso cultural que acontecía en regiones como Atenas. La transición del *mythos* al *logos* representa el límite con el cual las narrativas místicas (que cuentan paradójicamente por insumo con el ilimitado recurso de la imaginación) se toparon.

La primera pregunta de estos sabios fue la misma a la que siglos después buscó responder Juan en su Evangelio: el cuestionamiento sobre el origen o causa primera de todo cuanto existe. Siglos de la dialéctica entre crisis y creación condujeron a indagar sobre el hilo fundamental que la realidad o *physis* hilvana, lo cual fue quizá de algún modo, el reflejo en el pensamiento filosófico de un examen cultural acerca de la columna vertebral que sostenía el común legado de los pueblos emanados de los procesos de colonización de los siglos IX a.C. a VIII a.C.



Obligados por la geografía de una Grecia continental flanqueada por la cordillera del Pindo (*Πίνδος*), encontraron procedentes del Peloponeso y el Ática en los mares Egeo y Adriático, una zona natural para la expansión cultural. Desarrollaron naves que facilitaron la colonización de las zonas ubicadas al Occidente del Mediterráneo itálico (el cual correspondería a la Magna Grecia, especialmente Sicilia, donde se fundaron entre otros los bastiones de Siracusa, Tarento, Agrigento, Elea, Metaponto y Crotona) y, al Oriente de la Península anatólica (donde se establecieron, entre varios, Mileto, Éfeso y Colofón).

Las dinámicas colonizadoras representan la expansión de la mítica helena plasmada en las narrativas de Homero y Hesíodo, así como una lógica del cálculo tecnológico y la estrategia militar y política. Se propone así el surgimiento primero de la filosofía griega como consecuencia de la necesidad de dar sentido a los procesos de crisis y creación de los cuales hicieron parte las colonizaciones, en las que lengua y narrativas míticas plasmadas en la estética de la poesía épica, dibujaron una común traza identitaria, al tiempo que tales procesos demandaron una lógica estratégica para la cual encontró la mitología sus límites. Si bien se aclaman en La Ilíada movimientos militares, residen sus causas en la guerra divina de la cual es reflejo el conflicto humano, movimiento que invertiría la lógica filosófica atribuyendo a éste las causas primarias a las cuales el orden divino serviría por ejemplo o imagen. Así, la filosofía pondrá el orden mítico al servicio de la lógica racional.

El diálogo entre mitología e historia sería una tradición vigente, cristalizándose dentro del mundo romano en Las Metamorfosis de Ovidio (43 d.C.- 17 d.C.). Más que némesis, los pensamientos mítico y lógico compondrán una

día que anuncia el advenimiento de una suerte de renacer en la comprensión de la realidad, tal como sucederá en el *Aureum Saeculum* del II d.C., o el Renacimiento moderno de Europa en el siglo XV d.C. Existe una aguda diferenciación adicional en cuanto a los sistemas de pensamiento, donde se devela la impronta cultural en el nacimiento mismo del quehacer filosófico. “Se presupone que la filosofía de que se habla se contrapone a la sabiduría de los poetas y trágicos o de los sabios”, en una “oposición dialéctica” entre las filosofías académica y mundana, abarcando la última los textos poéticos, trágicos, teológicos y matemáticos, en oposición a la filosofía «estricta», que toma a los demás campos del saber “como materia sobre la cual «reflexiona» [...] con un significado histórico cultural: es «reflexión crítica»”. (Bueno, 1974, pp. 45-46).

Es precisamente la región de Anatolia (donde yacía de hecho la ciudad de Troya inmersa en los mitos y la beligerancia humana), el escenario de convergencia no sólo para mitos y realidades; también para tradiciones del Oriente lejano y próximo, desde cuyo flanco se observa en la perspectiva de la distancia, a la metrópolis griega, centro de un mundo cuyas constantes transformaciones generaban incógnitas como insumo para una reflexión crítica que le conferiría sentido, intentando descifrar el orden regente sobre su funcionamiento. Aparece pues allí la escuela naturalista milesia, cuyos miembros —Tales, Anaximandro y Anaxímenes— “comparten características comunes como un interés primordial por la teología y las disquisiciones que la fundamentan, en este caso la cosmología y la cosmogonía”, y cuyo “estupor intelectual frente a la naturaleza los llevó a plantear un principio susceptible de explicar todas las cosas, de qué están hechas y cómo tiene lugar el cambio” (Cañas Quirós, 2012, pp. 1-2). Se invirtió

con ella la relación entre los órdenes divino y humano pues, a diferencia de las tradiciones, homérica y hesiodica, se buscará la explicación —no la negación— del primero, desde el segundo.

Así pues, Aristóteles (por cuyos escritos se conoce el testimonio mejor sobre los presocráticos) y Leandro consideran a Tales de Mileto (el primero de los presocráticos), aunque cercano a los autores míticos, un pionero y “fundador de la Filosofía”, y por ello lo presentan sentado entre los siete sabios junto a Solón, y a cuyo legado se suma la anécdota predictiva del eclipse solar del 585 a.C. (Bueno, 1974, p. 45), que no ha de pasar desapercibida, pues revela justamente la nueva forma de comprender los fenómenos astrales y el cosmos, develando sus racionales causas y consecuencias. En él, un común principio de la realidad es planteado a modo de comodín, revelando con ello patrones del proceder filosófico en cuyo epicentro yacen la duda y la disquisición conducentes a las afirmaciones o negaciones reflexivas y críticas: un cierto paralelo al patrón de generación, destrucción y regeneración en un universo que podría, a sí mismo, de tal modo auto concebirse. En consonancia con ello, “a partir del siglo VI en adelante, la imagen acreditada del cosmos en el ámbito griego, obedece a elementos religiosos y filosóficos” cuyos autores “compartieron, en líneas extensivas, una noción común del universo”, sabiéndose que “en ciertas partes de ese cosmos existen componentes que se hallan sujetos a cambio y disolución, al estar integrados primordialmente por segmentos que chocan y se destruyen mutuamente; distinto de ellos, existe una sustancia primaria, un «principio» (*arché*) más puro, elevado y perenne que esos contrarios” (Cañas Quirós, 2012, p. 2).

Dicho *arché* es el referido comodín, pues será sustituido por diferentes sustancias a lo largo de la senda filosófica presocrática, y puede ser entendido como “1) punto de partida, 2) causa motriz, y 3) aquello en lo cual todas las cosas desembocan” (Cañas Quirós, 2012, p. 9), con lo cual se acerca a la dupla dentro de la cosmovisión cristiana del *alpha* y el *omega*, a un tiempo principio y fin, así como esboza una imagen del heracleo río de eterno retorno. Dada la dinámica formativa del mundo griego descrita, resulta comprensible que fuera el agua, el elemento primero asociado con el arché. En palabras de Aristóteles, “en cuanto al número y a la especie de tal principio (*arché*), no todos dicen lo mismo, sino que Tales, iniciador de tal filosofía, afirma que es el Agua (por eso también manifestó que la Tierra estaba sobre el Agua)” (Ramírez, 1995, 68). Anota sin embargo que dicha noción estaba presente ya entre los antiguos, quienes señalaban a Océano y a Tetis como “padres de la generación” (Ramírez, 1995, p. 68)

El segundo en la línea milesia fue Anaximandro, para quien “el principio (*arché*) de todas las cosas es lo ilimitado (*apeirón*), [...] una sustancia diferente que es ilimitada, de la cual nacen todos los cielos y mundos que hay en ellos” (Kirk, 1983, p. 120). Resulta pertinente advertir acá lo polémica sobre el uso primero del término arché, pues en los fragmentos de Teofrasto, “quien recuperó y organizó las obras de todos los pensadores anteriores” (Márquez, 2015, p. 37) es Anaximandro y no Tales, su autor<sup>12</sup>. No obstante, recae el énfasis del presente estudio en el concepto de *arché*, cabe señalar que, según Márquez, la diferencia

---

<sup>12</sup> Ver Anaximandro: el primer metafísico (*apeirón*), y del primer principio (*arché*) de Jesús Enrique Márquez Núñez en Memorias del XVII Concurso Lasallista de Investigación, Desarrollo e Innovación CLIDI, 2015, pp. 35-40.

entre las revisiones de Teofrasto y Aristóteles sobre los filósofos presocráticos, estriba en que el primero cita objetivamente sus textos, mientras los parafrasea el estagirita con una visión crítica y, por ende, de subjetividad.

### **3.3 Narrativa y mito en Mircea Eliade y Joseph Campbell: del Eterno Retorno al Viaje del Héroe**

*“Si el hombre está hecho a imagen de Dios, entonces Dios tiene un cuerpo. Quizás sea, incluso, un cuerpo, o el cuerpo eminente entre todos. El cuerpo del pensamiento de los cuerpos.”*

Jean Luc Nancy, 58 Indicios sobre el cuerpo

La vida y obra de Mircea Eliade (1907-1986) se inscriben en una prolongada crisis geopolítica y de dualidad sistémica, representada por tres cataclismos: dos guerras mundiales y una agónica Guerra Fría, hechos caóticos y complejos que implicaron la pérdida de más de 60 millones de vidas humanas. El giro dado por el historiador de las religiones hacia, por un lado, el cuestionamiento de la historiografía, así como intentar entenderla a través del estudio de las formas diversas de espiritualidad alrededor del mundo y las narrativas que les forjan, se figura en tal contexto, casi necesario. Dicha reacción es un caso en el cual se responde ante una crisis sistémica mediante las narrativas, particularmente las místicas, para posicionar de nuevo en los hombres la perdida fe en el proyecto moderno de la Ilustración y el Humanismo y su idea de ‘progreso’, mediante un

acuerdo entre la tecnología y lo humano, acuerdo que se configuró en el siglo XX, más un pacto fáustico. Al final del sendero dibujado por el escritor rumano, es el hombre quien, en una relación especular con el Cielo, acaba por encontrar en él su propia semblanza, tras negociar el límite entre lo sacro y lo profano, dispuestos tradicionalmente en flancos opuestos, por una línea difusa. Dos conceptos que cohabitan al centro de gravedad del proyecto analítico del historiador son 'el eterno retorno', puesto en marcha tras el *nihilo tempore* o *ex nihilo* (que no han de confundirse con la alocución latina *in illo tempore*, traducida como 'en aquel tiempo'), el cual de algún modo define el segundo, correspondiente al mencionado lindero en la dialéctica entre lo sagrado y lo profano que dio nombre a una de sus obras fundamentales.

El tiempo *ex nihilo* configura de hecho una doctrina bíblica que debió conciliar la Patrística con "la doctrina griega de la 'materia prima' informe" (Pierantoni, 2002, p. 334). Pero la fijación de un eterno retorno antecedido por un tiempo primigenio, y la lamentación por el momento presente, tiene entre una de sus más tempranas evocaciones la filosofía hindú. En ella, según Farías (1958),

El mundo, se dice, emanó de Brahma, un soplo de Él comprende cuatro edades: la *Satyayuga* (1.728.000 años), la *Treta-yuga* (1.296.000 años), la *Dvapara-yuga* (864.000 años) y la *Kali-yuga* (432.000 años). Esta es la edad en que vivimos, que empezó 3.102 años antes J. C. Es la peor de todas las edades. Desde la felicidad característica del primer periodo, una continua degradación ha motivado el presente en que el pecado y la impiedad dominan el mundo. (p. 173).

En la dimensión humana, la postulación de un perenne volver requiere de otro concepto que le hace cronológicamente viable para que exista un testigo del obrar eterno de los dioses en tanto busca su mimesis en cada trozo de eternidad: la 'transmigración de las almas' es, según Farías una respuesta al problema del 'mal' en el hinduismo (*Op. Cit.*), lo cual resulta extensible a otras religiones.

Si los dioses son eternos, necesitan de alguien quien valide su existencia y su obrar, por lo cual deben conceder casi una infinidad de vidas al hombre. De algún modo, la eternidad de los dioses es el castigo del hombre, y sucede igual a la inversa. Una sola vida humana no basta para el proceso pedagógico de corrección del alma. Aparece la misma idea en la tradición cabalística, donde sólo escaparía de ella el alma del salvador. En palabras de Scholem (2001),

El alma del Mesías no está sometida, por lo tanto, a migración. Aquí la doctrina cabalística pone de manifiesto su nota característica. [...] En ella, el alma de Adán, el verdadero profeta, atravesaba el eón, este mundo, revestida de muchas formas hasta que finalmente hallaba reposo en la del Mesías. Más tarde, los propios cabalistas desarrollarían esta idea de manera independiente, en su supuesta cadena de reencarnaciones -Adán, David, el Mesías-. (p. 19).

Otro tanto sucede con el budismo. El tema de la materia se involucra también en la tradición oriental de la reencarnación, tal como lo describe Farías (1958),

El mal irá creciendo hasta que la materia del cosmos vuelva a su primordial condición caótica en la que sus componentes tendrán igual peso y por lo tanto no podrán actuar sobre la materia. Todo el proceso empezará de nuevo con un nuevo soplo o expiración de Brahma. (p. 73).

Como Demócrito de Abdera o Tales de Mileto en el antiguo espacio cultural griego, los filósofos hindúes versaron también sobre las nociones primeras de química, pues en los dos casos nació la filosofía sobre similares cuestionamientos acerca de la realidad holística que rodea al hombre, esto es, la realidad de su existencia como un todo. En el caso del cristianismo que niega la transmigración de las almas, la existencia de un salvador se vuelve necesaria para solucionar el problema del mal entre todas las personas de toda latitud y tiempo. Es él el testigo y juez del obrar humano, indefectiblemente hacia el mal volcado. Por lo demás, el eterno dios requiere del ser humano, pues sin vidas humanas con las cuales medirse, carecería de tiempo su edad.

De las tensiones entre bien y mal, materia y alma, eternidad y mortalidad, aparecen entre las tradiciones espacios religiosos de topografías disímiles, y así lo expresa Eliade (1988):

Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras: «No te acerques aquí —dice el Señor a Moisés—, quítate el calzado de tus pies; pues el lugar donde te encuentras es una tierra santa» (Éxodo, III, 5)” (p. 15).



Conviven gracias a dicha porosidad lo sagrado y lo profano, en una suerte de complicidad dialéctica, acentuada durante los momentos de crisis. Las narrativas que constituyen los sacrosantos mitos y textos se filtran como una necesidad entre las grietas. Se acentúan más las brechas durante los momentos de crisis; pero en contrapeso, entre mayor es su tamaño, son más vastas y complejas las narrativas que les pueden atravesar.

Es al mismo tiempo posible afirmar que las crisis sistémicas son también crisis simbólicas, donde se disloca la relación entre significantes y significados, obsoletos quizá, al menos en parte, para definirles. Afirma Castaingts Teillery (1996) al respecto:

Se trata de una crisis global de los procesos colectivos. El cariz simbólico de la crisis es uno de los menos estudiados, pero no por ello menos importante” en tanto [...] la realidad es que todas las sociedades contemporáneas también tienen en los procesos simbólicos e imaginarios, elementos que les son fundamentales para el desarrollo de sus actividades tanto espirituales como materiales. (p. 59)

En relación con este argumento, Le Gaufey (2013), anota lo siguiente: “La incompletud de lo simbólico pudo enunciarse en las peregrinaciones de ese saber analítico porque esta incompletud está en el centro vital de la experiencia que pone en juego y de la cual salió: la de la cura” (p. 19). En otras palabras, las crisis de la humanidad parten del no entender ciertos símbolos o signos en

determinados momentos de la historia y de una necesidad imperiosa de buscar respuestas.

La crisis simbólica de la que se habla tiene por ejemplo a los gobiernos, que simbolizan *de iure* en las democracias, la voluntad del pueblo. En latitudes diversas, sin embargo, las sociedades se hacen cada vez más conscientes de que no sucede así *de facto*: las cúpulas de liderazgo se ven sin respuestas y casi indiferentes ante las necesidades de sus poblaciones; se abren con ello más fracturas que el contexto de la Pandemia y sus consecuencias políticas, socioeconómicas y culturales, exacerbó. Encuentra lo anterior expresión *a priori* en los sugestivos títulos de dos de los ejercicios sociológicos de Giorgio Agamben: Medios sin fin. Notas sobre política (*Mezzi Senza Fine. Note Sulla Política*, 1996), Estado de excepción (*Stato di Eccezione*, 2003) y en los tomos *Homo Sacer*: el poder soberano y la nuda vida (*Homo Sacer. Il Potere Sovrano e la Nuda Vita*, 2017). Los países se asemejan hoy más a empresas sometidas a designios como los de la industria farmacéutica. La libertad parece más una ilusión, de la cual se puede a lo sumo probar una degustación.

Conviene en este punto ubicar cuáles son las fracturas del actual mundo, cuya modernidad se torna 'gaseosa' (llevando el estado de la materia a un grado posterior al líquido propuesto por Zygmunt Bauman), y sobre la cual se encuentran en simultáneo diversas concepciones y posturas sobre la realidad misma, pero que parten del del historicismo central expuesto por Eliade. Los paradigmas diversos hacen parte de la propia condición gaseosa del mundo, pero al decir de Agamben (2011) en una de sus obras, *Desnudez (Nuditá)*, 2011), "el 'tiempo' de

nuestro seminario es la contemporaneidad; esto exige que seamos contemporáneos de los textos y de los autores que analiza” (p. 17).

Es él mismo quien encabeza la lista, preguntándose y respondiéndose en el título de su obra de 2020, *¿En qué punto estamos? La epidemia como política (¿A che punto siamo? L'epidemia como política)*, una serie de análisis, más a modo de blog, sobre el particular. Plantea en él que la pandemia tuvo una dimensión de invención discursiva, con el fin de coartar desde el paradigma del poder, las libertades individuales. Pero rebasa tal premisa hacia una serie de reflexiones, entre las que señala una arista común con las tesis de Eliade: “sobre lo que debemos reflexionar es la necesidad de religión que la situación hace aparecer. [...] Es como si la necesidad religiosa, que la Iglesia ya no es capaz de satisfacer, buscara a tientas otro lugar en el que tener consistencia” (Agamben, 2020, p. 19). En dicho sentido, la necesidad de ‘religar’ parece referirse a la porosidad de las relaciones humanas, que fueron desmembradas por las políticas sanitarias de distanciamiento social y de confinamiento.

A este propósito conviene aducir que el origen del vocablo ‘religión’, posee “dos acepciones etimológicas que entroncan con su origen latino: la que hace derivar la palabra de *religare*, que se podría traducir por ‘unir’, y la que lo deriva de *relegere*, que se podría traducir por ‘releer’ o ‘estudiar, analizar con cuidado” (Díez, 2000, p. 10). En un ajuste a la condición del cuerpo invadido viralmente, y aislado de su exterior humano, estas concepciones responden de diferente manera a la situación particular de ese momento, así

la última [*relegere*] tendría que ver con el territorio íntimo de piel para dentro, la otra [*religare*] se referiría a aquello que crea lazos con lo que está fuera, ya se trate de lo social o desde una lectura creyente de algún ser sobrenatural (Díez, 2000, p. 1).

Los cuerpos enfermos durante la pandemia no fueron sólo los de quienes adquirieron un virus, fueron todos, quienes estaban invadidos por la zozobra, ante la dimensión de la incertidumbre, a tal punto que se puede afirmar que esta nueva realidad figuró como fractura e incompletud para la razón, rozando los linderos ontológicos sobre el significado del propósito personal de cada ser humano, independientemente de su condición social.

Las fracturas en este caso representan un vacío al interior del hombre, que demanda ser llenado por algo religioso, bien sea algo que revincule al fisurado ser y su relación con el otro y el mundo, o bien sea algo por releer y permitir releer-se: un espacio idóneo para las narrativas. También para la aparición de la hierofanía 'eliádica': el acto de manifestación de lo sagrado, "que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra", y cuya sumatoria compone la historia de las religiones" (Eliade, 1981, p. 10). Todo esto pone de relieve, una vez más, la necesidad del hombre por lo sublime y lo sagrado.

La crisis y sus roturas implican el advenimiento de lo inesperado, y es un escenario propicio para que haga su aparición lo religioso, como una forma de intentar abordar la incertidumbre. "Como resultado de este tipo de

acontecimientos, que perturban el curso uniforme de la actividad cotidiana” las sociedades “desarrollan ciertas normas de comportamiento, destinadas a precaverse, por un medio u otro, contra lo inesperado, y a controlar mejor las relaciones del hombre con el universo en que vive. Es esta área de la cultura a la que llamaremos ‘religión’” (Beals & Hoijer, 2000, p. 5).

Otra de las más lúcidas voces centradas en torno a la ‘crisis simbólica’ representada por la pandemia, es Markus Gabriel, quien propone conceptos fundamentales para la dilucidación del episodio. El primero de ellos es el ‘imperativo virológico’, el cual surge de la respuesta moral ante el intempestivo fenómeno: “En vista de los peligros médicos, se hizo evidente de inmediato un consenso en la sociedad en su conjunto, en la forma de una ola gigantesca de solidaridad, interpretada en el sentido de que es nuestra obligación incondicional hacer todo lo posible a casi cualquier precio económico por proteger a las personas particularmente amenazadas del curso grave de la enfermedad y, por lo tanto, también para proteger nuestro sistema de salud de su saturación. A esta visión moral la llamo «el imperativo virológico».” (Gabriel, 2021, 27). Conduce el mismo a la transformación de la manera como interactúan los subsistemas sociales, cuestión que en razón de ello señala Gabriel como *relevancia sistémica* (*id.*, 24) que conduce a un desbalance en el sistema de valores (desequilibrio axiológico, *Op. Cit.*), trayendo por consecuencia una crisis en el espacio simbólico que le representa, regido ahora por la incertidumbre que trajo el virus desde lo biológico, hacia lo sociocultural. La crisis simbólica — que es crisis de sentido — resulta de la amenaza que para la lógica es la incertidumbre, y la consecuente insuficiencia de cualquier lógica existente para abordarla y explicarla, trayendo

tranquilidad a la razón. De allí la necesidad de una nueva Ilustración, así como de resignificar a través de las narrativas (universos simbólicos), la realidad humana.

La relevancia de lo simbólico radica en que es la representación concreta de la naturaleza abstracta de la sociedad. sentido abstracto de la sociedad en lo que con amplio ingenio denomina como el 'mundo poscolonial' marcado por un orden dentro del cual en aras de cuestiones morales como la protección de la vida humana, se distraen temas de relevancia mundial, tales como el desarrollo sustentable del capitalismo global, proponiendo ante ello el paradigma de un Nuevo Realismo: "una propuesta filosófica que busca cuestionar la tradición de la filosofía de la Modernidad (principalmente kantiana) a partir de la cual conocemos el mundo y lo que acontece en él a través de la razón", confrontándose también con "los postulados posmodernos que reducen la realidad a una construcción social manipulable o la defensa de relativismos extremos con posturas irracionales o nihilistas" (Cepeda-Mayorga, 2021, 70).

Dicha ideología neorrealista, habría de provenir de una nueva clase ilustrada, consciente del imperativo moral que implican las decisiones humanas frente a las crisis donde se destaca la libertad: "una crisis es una situación compleja de toma de decisiones, cuyo resultado está abierto. Nuestra libertad se revela en las crisis porque el resultado depende en gran medida de las decisiones que tomemos como individuos y comunidades, y de cómo se mapean institucionalmente nuestros patrones de autodeterminación" (*Op. Cit.*, 26). El mapeo mencionado corresponde a la transición en el universo simbólico constituido, el cual no resulta nuevo: a modo de ejemplo, la transición simbólica de las primeras comunidades cristianas hacia la cruz, desde la figura del pez que

aludía al pescador de hombres, así como a la milagrosa multiplicación de ellos para saciar el hambre del pueblo (orden mítico-social), coincidió con la agónica crisis del Imperio Romano (orden político).

Queda por definir aquello que se plantea como 'poscoronial', y que sirve por escenario tanto al cuerpo danzante, como al ser danzante quien le habita: el mundo. En otra de sus obras de provocador título, ¿Por qué el mundo no existe? (*Why the World Does Not Exist?*, Polity, 2015), cuestiona Gabriel el uso en persona singular de dicho término, puesto que considera más propio hablar de manera destotalizante de infinitos mundos, que pretende el ser humano limitar entre las fronteras de la idea de un solo mundo. "Mi propia respuesta a la pregunta sobre la existencia se reduce a la afirmación según la cual, aun cuando el mundo no existe, sí lo hacen infinitamente muchos mundos, que en parte se traslapan, pero son también parcialmente independientes los unos de los otros. Sin embargo, resulta el término 'mundo' engañoso, puesto que sugiere siempre alguna especie de totalidad cerrada<sup>13</sup>" (Markus, 2015, 65).

La danza (que comparte la atribución mecánica con el mundo), además del movimiento corporal implicado por su más primaria acepción, implica también la transformación del cuerpo extenso en un espacio semántico, a través del cual se perciben significantes abstraídos por el movimiento corporal, que es movimiento del sentido, vertiendo en ellos significados nuevos en la consciencia, construyendo

---

<sup>13</sup> T. de A. del original: "*My own answer to the question "What is existence?" boils down to the claim that, although the world does not exist, there do exist infinitely many worlds, which in part overlap but are also partly independent of one another. However, the term "world" is deceptive, as it always suggests some kind of closed totality*".

así una suerte de 'arqueología corpórea' (Restrepo, 2022, 167): la sumatoria de estímulos sensoriales que a través de la mente-cuerpo configuran la geografía intelectual y afectiva del individuo mental y/o físicamente danzante. Es en dicho universo simbólico donde el cuerpo-ser del bailarín semántico se encuentra con lo sacro y con el sentido, del cual ha sido el mundo 'poscoronial' desvestido: en medio de una crisis simbólica busca el cuerpo-ser nuevos espacios significativos por habitar: bien sea en el mundo tangible o en el universo digital.

Dicho cuerpo ha estado siempre conectado con la actualización mítica del rito: mediante prácticas de flagelación del penitente medieval, descrito con exquisitez semiótica por Umberto Eco en *El nombre de la rosa*; a través de los ojos cerrados del contemplativo monje budista, quien en el valle de Lhasa sin fatiga medita; por medio de la ceniza de una cruz que sobre la frente del cristiano, un miércoles al año desde una iglesia reposa; mediante el perenne ayuno del faquir, quien en el ascetismo de la jungla lucha por alimentarse del *athman*; por medio de la práctica cultural de los *mehndi*: tatuajes de henna que adornan el cuerpo femenino, extendidos hace más de 4 mil años desde el espacio sacro de Egipto hacia el Oriente Medio; o en el sacerdote neófito quien derribado en el suelo de una catedral espera su iniciación. "Todos los símbolos y los rituales concernientes a los templos, las ciudades y las casas derivan, en última instancia, de la experiencia primaria del espacio sagrado" (Eliade, 1981, 37).

El cuerpo se une a los templos para ser vehículo de la hierofanía: el espacio donde puede ser dotado de un vínculo trascendente; es el cuerpo-templo, donde el Arte y la necesidad de *re-ligare* se encuentran, pues son quizá los dos ámbitos de la integralidad del ser que comparten un lenguaje constituido importantemente



por símbolos. En razón de ello, la historia del Arte se encuentra configurada en gran medida por las estéticas religiosas de culturas diversas. Dicha historia no es sólo lo que yace en la arquitectura, los frescos o las efigies; es también la escrita sobre el lienzo 'corpográfico', visible o invisiblemente, pues al decir de Eliade, "un símbolo religioso transmite su mensaje aun cuando no se le capte conscientemente en su totalidad, pues el símbolo se dirige al ser humano integral, y no exclusivamente a su inteligencia (*Op. Cit.*, 79), a lo cual añade, en línea con lo anterior, que el simbolismo desempeña un papel considerable en la vida religiosa de la humanidad; gracias a los símbolos, el Mundo se hace «transparente», susceptible de «mostrar» la trascendencia" (*Op. Cit.*). La crisis simbólica referida por Gabriel representa también una crisis religiosa en el sentido del *re-ligare* consigo mismo, con lo sagrado, con el otro, pues se ha enarbolado el individualismo como parte del sistema axiológico del capitalismo.

En respuesta a la lectura de Agamben, el reconstruccionista galo Jean-Luc Nancy escribió una nota titulada Excepción viral, publicada el 28 de febrero del 2020 en *autonomie.it*, en la cual afirma: "No hay que equivocarse: se pone en duda toda una civilización, no hay duda de ello. Hay una especie de excepción viral – biológica, informática, cultural – que nos 'pandemiza'. Los gobiernos no son más que tristes ejecutores de la misma" (p. 29). Adicional a ello, propone el mismo Nancy (citado en Barrera, 2009) el término 'excritura' para referir que en el mundo en transición "no se puede construir una nueva ontología si no se cuenta con un lenguaje y una escritura que conviertan al cuerpo en significante" (p. 148). Se inscribe esta reflexión en el marco de una crisis:

aquel pensamiento que después de la experiencia de crítica negativa del siglo XX, torna con confianza a la recuperación de un sentido y a la búsqueda de algo nuevo que pueda sostener a la humanidad después del *shock* de los hechos históricos de la primera mitad del siglo y que establece la urgencia de asumir la responsabilidad de dotar de respuestas y no sólo de formular preguntas de vanguardia” (Barrera, 2009, p. 149).

Se propone así la búsqueda de sentido como posibilidad para la recuperación de la crisis, y el cuerpo como el instrumento que puede operar en ello, vinculándolo con el alma y su cariz sacro. En este sentido, Nancy (2017), sugiere que “el alma es la forma de un cuerpo organizado, dice Aristóteles. Pero el cuerpo es precisamente lo que dibuja esta forma. Es la forma de la forma, la forma del alma.” (p. 14). De otro lado, Nancy aborda el problema del mal como consecuencia de una disociación entre el cuerpo y el alma, a la que define como un cuerpo de materia invisible, postulando que:

El cuerpo es visible, el alma no lo es. Se ve que un paralítico no puede mover su pierna correctamente. No se ve que un mal hombre no puede mover su alma correctamente: pero se debe pensar que es el efecto de una parálisis del alma. Y que es preciso luchar contra ella y hacerla obedecer (Nancy, 2017, p. 20).

El cuerpo es para para el filósofo francés “un alma que danza o se hunde” (Nancy, 2017, p. 20), con lo cual la danza surge como posibilidad para la búsqueda de sentido en el momento de crisis: “Y todo termina por hacer cuerpo,

hasta el corpus de polvo que se junta y que danza un baile vibrante en el delgado haz de luz con el que acaba el último día del mundo” (Nancy, 2017, p. 42).

Implícitamente, el reconstruccionismo de Nancy propone que las crisis se superan cuando se les da sentido a través del cuerpo, que es danza del alma.

Una idea semejante florece en la obra de Eliade (1981) y es la noción de retorno, cuando hace alusión a los huitotos: “«Nuestras tradiciones están siempre vivas entre nosotros, incluso cuando no danzamos; pero trabajamos tan sólo para poder danzar.» Las danzas consisten en la reiteración de todos los acontecimientos míticos” (p. 64).

La danza aparece en el testimonio indígena como una instrumentalización del cuerpo en el orden ritualístico que, por un lado, concede sentido al cosmos habitado y, por otro, actualiza más allá de sí misma dicho mito, en tanto conecta al hombre con la eternidad *ex nihilo*, pues es sólo en una dimensión sometida a él, donde pueden la crisis y lo intempestivo incubarse y aparecer. En tal medida la danza se constituye en una actividad de eterno retorno a una cósmica completud. Aparece también como invitación al más allá emancipado de la ley del tiempo, para visitar la dimensión a él sometida, como lo manifiestan Beals & Hoijer (2000): “Los Espíritus de las Montañas visitan, no sin cierta frecuencia a los apaches, particularmente con ocasión de las ceremonias, desempeñan un papel considerable en la mitología y como fundamento de los llamados ritos de los Danzantes Enmascarados” (p. 12).

La función religiosa de la danza aparece entre los apaches chirichuas como un religar de dos dimensiones: la humana y la de los espíritus, quienes habitan las

montañas mágicas. El eterno retorno a través de la danza adquiere en casos como éste un significado complementario, pues invierte la relación entre los mortales y el más allá: es éste quien, como una fracción de eternidad (o completud), visita cíclicamente a aquellos, favoreciendo el orden del cosmos pues los espíritus: “no sólo son considerados como los moradores de una montaña determinada, sino también los custodios de la vida silvestre” (Beals & Hoijer, 2000, p. 12), que podría estar de otro modo rota. El equilibrio del mundo se presenta así como producto de la colaboración entre lo humano y lo divino, vinculados a través de la danza del ritual, un “medio prescrito de ejecutar actos religiosos, es decir, de orar, cantar canciones sagradas, danzar a los dioses” (Beals & Hoijer, 2000, p. 26).

Otra anotación reciente que involucra al cuerpo como lenguaje y que ofrece una nueva perspectiva sobre el tema, es la de Slavoj Žižek (2020), en su libro titulado *Pandemia. La Covid-19 estremece al mundo*, publicado por Anagrama. Evoca en la introducción de dicha obra la locución latina *Noli me tangere*, que aparece en la Biblia vulgata de Jerónimo Estridón (382 d.C.) por encomienda del Papa Dámaso I, como el versículo 17, Capítulo 20 del poético Evangelio de San Juan, y que ha inspirado una extensa serie de expresiones plásticas compuesta por al menos 25 obras pictóricas y escultóricas, tanto del cristianismo bizantino como del romano y del anglicano, durante un amplio periodo de la historia, que

comprende la Edad Media<sup>14</sup>, el Renacimiento (*Quattrocento* y *Cinquecento*)<sup>15</sup>, el Manierismo<sup>16</sup>, el Barroco<sup>17</sup>, el Neoclasicismo<sup>18</sup> y la Edad Contemporánea<sup>19</sup>.

De esta visión surgen, entre otras obras, los dedos de Dios y Adán en la Capilla Sixtina, así como diversas pinturas en las que los cuerpos de Jesús y la meretriz Magdalena aparecen sutilmente separados, estando ella representada, casi arquetípicamente, de rodillas, canon con el que rompe sólo la versión escultórica de David Wayne, del 2008). De común, los dos personajes aparecen unidos sólo por una tensión, erótica quizá, a quien dirigió aquél la expresión de pie resucitado, una vez le encontró ella cerca de la tumba.

Siguiendo a Žižek, se observa que en uno de los polos de dicha tensión se encuentra una mujer pecadora (lo profano); en el otro, un hombre-dios, resucitado (lo sagrado). Vincula así este autor el arquetípico adagio del Evangelio con la prohibición sobre el contacto físico y el aislamiento, resolviendo la fórmula con otro

---

<sup>14</sup> El capitel románico del Monasterio de Santa María la Real, (siglo XII), la Cappella degli Scrovegni, de Giotto, (1305); la capilla de María Magdalena en la Basílica Inferior de Asís, de Giotto (1296-1329) y el retablo de Duccio en la Catedral de Siena (1308).

<sup>15</sup> Fra Angelico (1440-1441), Museo Nacional de San Marcos, Florencia; la Terracota de Mattia della Robbia en la Villa la Quiete (sf), Florencia; Botticelli (1491-1493), Museo de Arte de Filadelfia; Talla de Damián Forment (ppios. del s. XVI), Museo de Bellas Artes de Valencia; Andrea del Sarto (1510), Museo di San Salvi; un grabado de Durero (1511); Tiziano (1512), London National Gallery.

<sup>16</sup> Hans Holbein el Joven, (1532), Royal Collection; Bronzino, (1561), Louvre, París; Jerónimo Cósida, (1570), El Prado; y el Grabado de Bartholomeus Spranger y Aegidius Sadeler II, (ca. 1600).

<sup>17</sup> Jan Brueghel el Joven (1625), Musée des Beaux-Arts de Nancy; Rembrandt (1638); Poussin (1653); una escultura de Antonio Raggi basada en un diseño de Bernini (sf), iglesia de los santos Domingo y Sixto, Roma; Claudio de Lorena (1681).

<sup>18</sup> Una talla de Giovanni Marchiori (mediados del siglo XVIII), Marienkirche de Berlín; Antonio Rafael Mengs (1769), Palacio Real de Madrid; Aleksandr Ivánov (1835), Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

<sup>19</sup> David Wynne (2008), Catedral de Ely, Cambridgeshire, Inglaterra.

pasaje, que interpreta de forma complementaria, teniendo por pregunta de partida: “¿Cómo he de entender yo, un ateo cristiano confeso, esas palabras?”, y las asocia con

(..) la respuesta de Cristo cuando sus discípulos le preguntan cómo sabrán que ha vuelto, que ha resucitado. Cristo les dice que estará allí donde haya amor entre sus creyentes. Estará allí no como una persona a la que se puede tocar, sino como el vínculo de amor y solidaridad entre la gente. De manera que «no me toques, toca y relaciónate con los demás en el espíritu del amor».” (Žižek, 2020, p. 6).

La propuesta del crítico cultural esloveno no pasa desapercibida a la luz de la dialéctica entre lo sagrado y lo profano. En el caso propuesto, se trata de lo profano pensándose a sí para encontrar la materialización de una metáfora sagrada, en el espacio profano mismo, con lo no sólo se dignifica, sino que, apoyándose en la narrativa sacra, hace divino lo humano, siendo esto último límite e infinitud de su condición finita. Representa esto una suerte de hierofanía, donde se reconoce lo uno en lo otro, desde una relación especular, en la cual cuanto trasciende no son los espejos, sino la luz que rebota entre ellos, abriendo dos infinitos puentes, hacia el propio interior.

### 3.4 Significado y sentido de la danza

*“Soy bailarina. Creo que se aprende practicando. Los principios son idénticos, tanto si se trata de aprender a bailar bailando como de aprender a vivir viviendo. En ambos casos hay que realizar y representar una serie precisa y concreta de actos físicos e intelectuales que determinan la realización, la sensación de ser uno mismo, la satisfacción espiritual. Te conviertes en algún campo en atleta de Dios.”*

Martha Graham, Memoria ancestral

Teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta aquí, puede ahora abordarse el tema central de esta tesis, esto es, entender qué es la danza, en su esencia, cómo puede esta dar sentido a la vida, como praxis y como discurso, para luego sí comprender cómo se convierte en narrativa (de la vida y de la historia), partiendo de una cosmovisión donde la danza (el cuerpo) es un territorio de significados y sentido

En su más simple acepción, la danza es el movimiento del cuerpo. No requiere ello mayor sustento. Es más bien cosa de observar: el movimiento es, sin duda, una inextricable señal de la vida en el ser humano, tanto como el pulso del corazón, ese pulso del que habla Aaron Copland (1994), en algunas de sus obras y que hace latir en muchas de sus composiciones musicales. Sin embargo, así como el latido cardíaco se transformó en la percusión de unos lejanos y tribales tambores primigenios, el movimiento del cuerpo cobra y confiere significados y sentido. De hecho, el movimiento da sentido al existir de cada ser humano. En otras palabras, la danza no sólo es, sino que le otorga signo y seña a la vida. Es justo esta tesis lo que a continuación se propone demostrar. Aunque la danza

forma parte de la historia del hombre, no es amplia la bibliografía que da cuenta, y cuenta su historia. Quizás se deba a que el impulso más directo, al relacionarse con ella, sucede en el cuerpo, antes que en la cabeza; algo así como sucede con el amor: el individuo se enamora, luego, razona. Es por ello que conviene comenzar aquí por razonar o comprender qué es la danza, antes de ceder a sus encantos, y convertirla en objeto amoroso. Se espera que quizá esta revisión histórica conduzca no solo a comprender su evolución, sino también la de las civilizaciones, y la del propio ser humano, el llegar a ser persona, con todo el sentido que esta expresión tiene hoy. Y, puede suceder que, en el devenir de esta aproximación teórica, algunos se enamoren de ella.

La danza surge en la humanidad como un impulso vital: primero como parte de la natura, y luego como un elemento de la cultura: “dos dimensiones capitales de la vida humana. Por un lado, la presencia natural y, por otro, la actividad primordial del ser humano en contacto con ella. [...] Un binomio de mutua relación dinámica” (Zecchetto, 2002, p. 23). Es algo que revelan remotos testimonios, plasmados a través de otra manifestación estética: las pinturas rupestres. Entre ellas, las más vetustas, representando cuerpos danzantes, yacen en Bhimbetka, India, y se les calcula unos 20 mil años de antigüedad. Otras, en Kalimantan Oriental, en el Borneo Indonesio, pertenecen al Paleolítico y tienen entre 13 mil 600 y 20 mil años (Aubert, 2018, p. 254). Otras, de entre 12 mil y 10 mil años, residen en el *David H. Koch Hall of Human Origins* en el Museo Nacional de Historia Natural del Instituto Smithsonian, en Washington D.C. Las tres manifestaciones, en su silencio, atestiguan un irrefutable hecho: el ser humano



empezó a bailar desde sus más primitivas formas de ordenamiento y relacionamiento social, hace miles, de miles de años.

Estas evidencias que perduran desde la prehistoria, son manifestaciones estéticas de la danza misma y de la música a cuyo son se ejecutaba. Los dibujos que las representan, en las paredes de las cavernas, han dejado plasmada, a través de sus signos, una 'realidad natural' que iría evolucionando junto con el hombre mismo, forjando un 'devenir cultural'. Así, es claro que el arte, y dentro de él la danza, ha acompañado al hombre desde sus más remotos inicios.

Valga aquí la pena acotar que el vocablo *natura* viene del egipcio '*ntr*', y significa 'divinidad'. Los griegos, quienes generosamente asimilaron en su mitología deidades de otros pueblos, lo vincularon con la diosa Isis, de donde surgió el término *ph-isis*, latinizado por los romanos como *natura*. Así, en tanto las manifestaciones estéticas en general, y la danza en particular, son en principio representaciones de la naturaleza, se vinculan en su origen con la noción de 'lo divino'. También, si se asume que 'naturaleza' es "todo aquello que existe en forma autónoma, según leyes que le son propias" (Verdú, 2011, p. 80), la danza es en principio un modo de representación de tales leyes, siendo el movimiento una de las más evidentes, según ratificaría el pensamiento aristotélico en su postulación de las causas y efectos como los hilos que hilvanan el universo. En tal sentido, la danza nace mucho antes que las tablas de los Mandamientos, como una señal de conexión y armonización, de reconocimiento y redención, frente a las leyes divinas. Existe acá un sentido implícito: sólo se puede vincular, lo que ha sido desconectado. En algún momento, hace milenios, el hombre se debió distinguir como un elemento ajeno al orden natural y divino. Tal hecho es

decantado en la tradición judeocristiana, en la noción de la 'expulsión del Paraíso', y denotado lingüísticamente en la raíz latina del término *re-ligare* (volver a vincular, según Lactancio). La danza fungió entonces como un medio de vindicación y fue según su función primigenia, si no la primera religión, sí una de las primeras manifestaciones religiosas.

En la medida en que el hombre fue, por fuerza de la supervivencia y de la convivencia, forjando y compartiendo un imaginario colectivo, la danza se convirtió en un mecanismo de socialización. Es justamente esto lo que el testimonio rupestre del Smithsonian revela: comenzó el hombre a bailar en conjunto. Es notable en él la figura totémica de los cuerpos danzantes que, extendiendo sus brazos, se ciñen el uno al otro. Guarda una singular semejanza con reductos neolíticos como el de Stonehenge en Salisbury, nombrado de hecho popularmente '*the Giants' Dance*' tras la *Historia Regum Britanniae*, donde Godofredo de Monmouth aduce, fueron los megalitos traídos desde África y dispuestos en la estepa británica por gigantes, con fines curativos: "*Do not waste your laughter, king, for my words are not in vain. The stones are magic and can effect various cures. They were brought long ago from the farthest shores of Africa by giants*" (Monmouth, 2007, P.172). La leyenda da cuenta de un contraste: la dinámica de los cuerpos danzantes y la quietud de las piedras.

La danza es también silencio y ausencia de movimiento, como se verá mucho más adelante, con el Butoh. Por lo pronto, los bailarines rupestres del Smithsonian y los reductos arqueológicos en Wiltshire, representan a su modo figuras de tótem, el cual puede ser explicado visualmente, aunque lleva inmerso un sentido más complejo. Freud (1991) define el Tótem, refiriéndose a los

primitivos conglomerados sociales, como “el antepasado de la estirpe, pero además su espíritu guardián y auxiliador que le envía oráculos” (p.12). Agrega que “de tiempo en tiempo, se celebran fiestas donde los miembros del ‘clan totémico’ figuran o imitan, en danzas ceremoniales, los movimientos y cualidades de su tótem” (Freud, 1991, p.12). Ratifica lo anterior el nexo entre mística, música y danza, al tiempo que sugiere, que esta última es una representación artística que realza la materialidad del cuerpo, para entrar en comunión con el orden de alguna dimensión inmaterial. La danza se postula pues, como un puente para alcanzar el infinito, lo sublime.

Las prácticas sociales de los clanes totémicos que involucraban danza, música y representación pictórica, fueron evolucionando en formas crecientemente complejas de lenguaje oral y escrito, dando lugar a expresiones cada vez más sofisticadas de cultura, entendida esta como “todo lo que se despega del nivel natural [...] todo lo que el ser humano, a lo largo de su historia, ha creado y sigue creando.” (Zecchetto, 2002, p. 26). La cultura lleva así por impronta la creatividad que se despliega, entre otros, en la inventiva estética y el ingenio lingüístico. Reforzando lo anterior, afirma Eco (1988) que, “cuando empezamos a hablar, salimos de una naturaleza incognoscible para constituirnos como cultura; nos objetivamos en ella” (p. 109).

Por su parte, Zygmunt Bauman distingue en la *cultura*, tres acepciones interrelacionadas: la cultura como concepto; la cultura como estructura; y la cultura como praxis. En tanto que concepto, revisa su definición como “un conjunto de significados y herramientas simbolizados” (Bauman, 2002, p. 153), concluyendo que es un esfuerzo perpetuo por superar la dicotomía materia/espíritu o

cuerpo/mente (Bauman, 2002, p. 175). Tal afirmación es precisamente de cuanto la **danza** en esencia versa: una conciliadora e integradora praxis entre los aspectos corpóreo-material y espíritu-mental del hombre, acudiendo para ello a poses, posturas, posiciones y pasos, traducidos en redes de signos, códigos o vocabulario corporal estructurado en una técnica, con la cual se relatan y articulan narrativas, a partir de lenguajes simbólicos. Se usa aquí el plural, pues -como se verá más adelante- tales lenguajes surgen vinculados a contextos socioculturales específicos, entendiendo por 'lenguaje' "una mezcla única de producción de símbolos y de pensamiento (inteligencia, de acuerdo con la terminología de Piaget)" (Bauman, 2002, p.167), y por 'símbolo', "una realidad sensible capaz de indicar, representar o significar otra cosa para la conciencia, un medio para la creación y comunicación de significados" (Bericat, 2016, p. 126).

Desde la Antropología Cultural se entiende, además, que la danza abarca, "formas culturales, resultado del uso creativo de los cuerpos humanos en el tiempo y el espacio", y hace parte esencial de "la dimensión del movimiento de la acción e interacción humanas" (Kaeppler, 2000, p. 116). Y también es "un fenómeno multifacético que incluye, adicionalmente cuanto vemos y escuchamos, el invisible sistema subyacente, los procesos que producen el sistema y el producto, así como el contexto sociopolítico" (Kaeppler, 2000, p. 116). De todo esto se infiere que la danza es un lenguaje parcialmente universal: expresa en sus temáticas la emotividad, motivaciones y pasiones humanas, pero acudiendo a vocabularios diferentes, supeditados a la singularidad de las experiencias de un individuo, clan, tribu o sociedad. Lo hace también acudiendo en su lenguaje a técnicas fraguadas

dentro de contextos socioculturales y políticos que definen códigos físicos y estéticos particulares.

Otra definición de 'cultura' que desde la Antropología Simbólica aborda sus aspectos histórico, sígnico y comunicativo, es la de Clifford Geertz, quien la define como

Un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en las formas simbólicas con las que los seres humanos comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y actitudes frente a la vida. La *cultura* es el universo simbólico, o red de significados, creado por los seres humanos para poder desarrollar en él su existencia." (Bericat, 2016, p. 126).

En cuanto al ámbito cultural religioso, al que se viene haciendo referencia, "está constituido por el mundo simbólico donde el hombre en última instancia vive" (Panikkar, 2014, p. 53). En este sentido, se logra concebir que *danza y religión* son prácticas, así como manifestaciones de la búsqueda constante por conciliar las dimensiones física y espiritual del ser humano, y dicha búsqueda encuentran un vaso comunicante e interactivo en el universo simbólico, el cual irá evolucionando hacia la complejización de la cultura misma.

#### **3.4.1 Danza: movimiento que trasciende las fronteras del cuerpo**

Las aproximaciones a la cultura arriba mencionadas tienen, en la relación entre signos y símbolos, un común denominador. Conviene por ello revisar el concepto también desde el paradigma de la Semiótica, toda vez que es su objeto

primordial de estudio. Según esta rama del saber, “se considera que la cultura nace cuando el hombre elabora utensilios para dominar la naturaleza; pero se ha aventurado la hipótesis (Eco, 1972) de que el utensilio como tal, solamente aparece cuando se ha instaurado la actividad simbólica.” (Eco, 1988, p. 107). Eco (1988) señala además tres condiciones para que el utensilio exista, a saber: 1) un ser pensante quien le adjudique una función; 2) que se le dé un nombre; y 3) que se la reconozca posteriormente como tal.

En línea con el planteamiento semiótico que define la cultura desde la facultad simbólica, Mircea Eliade (1991), apunta a que una de las diferencias visibles entre el hombre y otros animales estriba parcialmente en su capacidad de transformar elementos naturales, para utilizarlos como herramientas. Es sin embargo impreciso limitarse a tal criterio, pues excavaciones arqueológicas descubrieron en Costa de Marfil asentamientos de chimpancés, que datan de 4 mil 300 años de antigüedad, junto a martillos y yunques elaborados por ellos mismos para romper cáscaras de nueces y consumirlas (Lieberman, 2017). Lo exclusivo del humano a este respecto reside en dos factores: El primero es su capacidad de elaborar utensilios fuera de un contexto inmediatamente utilitario o en miras a la mera supervivencia biológica. Los chimpancés pueden usar herramientas para partir semillas y comerlas; pero el hombre las utiliza para labrar bloques de piedra y construir pirámides y rascacielos, o tallar piezas de bloques de mármol, para producir figuras a las que dota luego de significados, tales como el Moisés, la *Pietà* o el David de Miguel Ángel. Una cosa es una cruz entre la cajuela de un coche: servirá para retirar los tornillos de las llantas, en caso de avería. Otra cosa es una cruz, sobre el domo de la Catedral de San Basilio.

Resulta posible establecer un símil con lo anterior, en el caso de la *danza*: El movimiento es una acción compartida por todos los animales, igual del oso perezoso, como del guepardo. Moverse, de hecho, es una de las más irrefutables señales de estar vivo. Incluso en varios tipos de aves cobra el movimiento formas que pareciesen elaboradas (desde el ojo 'síglico' e interpretativo humano), siendo parte de una estrategia de cortejo y apareamiento para la supervivencia de sus especies. Pero las aves no buscan dar sentido a sus existencias construyendo un universo síglico al cual buscan dar explicación, dotando los significantes de significados, concediendo con ello sentido a su existencia. Las imágenes de sus danzas tampoco se traducen en signos que, insertos en contextos ajenos al movimiento, construyan relatos. Desde una perspectiva *darwiniana*, las danzas de cortejo y apareamiento de las aves obedecen a una pulsión de la vida, sosteniéndose, ordenándose, perpetuándose a sí misma, no a una vida buscando encontrarse sentido. El sentido, en su caso y si existe, es la vida en sí.

Pero, en la dimensión de lo humano, el movimiento corporal, en tanto que acto simbólico, rebasa en sus funciones a la llana supervivencia, transformándose en acto comunicativo. Ha sido y es, desde luego, usado para socializar, reforzando la identidad de un grupo, celebrando su dimensión lúdica, o cortejando en la conquista de una pareja; es un hecho que la especie humana tiende también a buscar su propia supervivencia y para ello el movimiento es un elemento esencial. Pero en su caso, a diferencia de los demás animales, la singularidad reside en la posibilidad de traducir los movimientos físicos en signos y, a partir de su estructuración, en lenguajes que forman parte de la cultura. Regresando a los signos rupestres, esta vez los de Altamira en Cantabria, sur de España, que datan

de 36 mil años de antigüedad en el Alto Paleolítico, representan, entre otros, a los bisontes. A este respecto, Eco afirma: “se repite la cadencia del animal [entidad que se ha de dominar] o se fija su imagen en la pared de la cueva, para controlar mediante el animal trazado con la lanza, al animal auténtico que se ha de matar”. (Eco, 1988, p. 109). Con una mirada retrospectiva, se hace aquí alusión a la imitación del movimiento del animal en armonía con el cuerpo del hombre paleolítico: la danza y la lanza, son dos de los primeros instrumentos sígnicos que aparecen ya en la prehistoria. Se interpela en este caso a entender la danza como instrumento de comprensión, utilizando el propio cuerpo humano como herramienta de representación.

Al respecto de dichos ‘utensilios’, Mircea Eliade señala que la particularidad humana reside en la posibilidad de asociar a esos objetos significados más allá de su inmediatez utilitaria, convirtiéndolos en símbolos al insertarlos, por vía del movimiento y la palabra, dentro de narrativas como la religiosa: se les reviste así de un valor sagrado, confiriéndoles al mismo tiempo un carácter emblemático. A modo de ejemplo, una hostia es una oblea hasta el momento en que, durante el rito católico, el sacerdote la bendice, mediante las palabras que hacen parte de una narrativa o semiósfera mítica. La transforma así, no sólo en símbolo del cuerpo de Cristo, sino también en el cuerpo mismo de Jesús. Además de la trascendencia y poder simbólicos cobrados por el cuerpo, utensilio dancístico, dentro del contexto en cuestión, el sacerdote realiza con el suyo propio una serie de movimientos como el de la elevación, que describen con su lenguaje un protocolo comprensible sólo en ese contexto, y que precede a la consagración, momento culmen de este rito sagrado. El cuerpo del sacerdote se hace por un



instante puente entre las dimensiones humana y divina, función que se repite en otros contextos religiosos, como por ejemplo el de las danzas de los derviches, en la tradición esotérica del islam, denominada 'sufismo'.

Así, desde el punto de vista de los *milagros*, los movimientos ya determinados se constituyen en actos simbólicos por los cuales la palabra o el cuerpo hacen del significante, su significado mismo; una comunión sónica especular. Se insertan así dos elementos cotidianos (movimiento corporal y palabra) en la dimensión sacra (universo de significados), haciendo de la narrativa mítica una vía para la mística. Y es así como mito y misticismo posibilitan el ingreso al orden de lo sacro, delegándosele la explicación sobre el origen de las realidades humanas que representan. Éstas pueden cobrar la materialidad del trueno o permanecer en la abstracción axiológica, como los males emanados de la caja de Pandora. Depende todo ya de la particularidad del contexto simbólico. En otro ejemplo, Jacques Lacan, discípulo de Freud, ubica la causa de la sensación humana de '*incompletud*' en la escisión entre el niño y su objeto amoroso primario: la madre. La tradición judeocristiana, por su parte, explica dicha '*incompletud*' con la expulsión de la pareja primigenia de un Edén, para siempre perdido. La narrativa psicoanalítica le denomina, '*agujero en lo real*' (Lacan, 2015); la narrativa mística, '*pecado original*'. Un mismo hecho y dos narrativas, cada una de las cuales apela a símbolos y lógicas distintas y distintivas. La '*magia*' opera entonces, de algún modo, como una '*danza simbólica*', entre signos, significantes y significados.

Con la evolución cultural de los primeros pueblos, fueron generándose formas simbólicas más complejas, lo cual se tradujo en 'narrativas míticas' de

mayor elaboración. Ello se debió a la creciente interacción entre poblaciones humanas y su consecuente intercambio de relatos y creencias, así como al dominio de unas sobre otras. También a la intervención en sus versiones de sujetos excepcionales, cuyo ingenio las fue modificando. En la aproximación a la noción de 'mito', Mircea Eliade (1991) advierte que le subyace “una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias” (p. 10). En el ejercicio de definirlo desde su función, Eliade (1991) plantea que el mito

Cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial; [...] gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento [...] Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo que [...] ha comenzado a ser. [...] Describe las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. (p. 10).

En suma, un mito es un relato que narra el origen sagrado de una realidad visible o invisible, parcial o completa, por gracia de seres sobrenaturales. El *mito* pues, sospecha la existencia de una realidad que trasciende a la naturaleza misma, construyendo historias que van poblando y enriqueciendo el imaginario y la cosmovisión de los pueblos. En tal sentido, el *mito* extiende un puente entre *natura* y *cultura*.

En su definición, Eliade (1991) resalta como atributo de los mitos su cualidad de estar ‘vivo’, con lo cual se refiere a “proporcionar modelos a la conducta humana, y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia” (p. 7). Sugiere así un vínculo no unívoco entre los relatos míticos y los seres sobrenaturales quienes les protagonizan, con los pueblos a cuyo imaginario pertenecen. Las deidades son en cierto sentido creadas a imagen y semejanza de los grupos humanos, de sus aspiraciones, de sus miedos, de sus ideales y valores. Al convertirse en relatos dinámicos, transmitidos por generaciones, se insertan en las creencias compartidas con las cuales se identifica una cultura, y sobre las cuales se sostiene la identidad particular de sus individuos. Se convierten así los mitos en modelos influyentes, y hasta definitorios, de los comportamientos humanos, tanto en lo colectivo, como en la singularidad de sus individuos.

### **3.4.2 La danza como puente entre los mitos hindúes y la filosofía**

La Filosofía ha vislumbrado al mito con sospecha y cierto desdén, ubicando su propio nacimiento en la transición del *mythos* al *logos*. Jenófanes, Parménides y Platón advirtieron tal hecho al discriminar o desenraizar el ‘buen pensar’ – que es el pensar desde la razón—, del pensamiento mágico o mítico. Sin embargo, Platón mismo apoyó su razonamiento en imágenes míticas: con el mito de la Caverna, describió el tránsito del pensamiento, desde la oscuridad de la ignorancia, hacia la luz de la sapiencia; con la Atlántida describió el Estado o *polis* utópicos; y con un carruaje halado por dos caballos en los aires, explicó a *Eros*, en

el *Fedro*. Así, la relación entre el *mythos* y el *logos* puede plantearse, no de manera unívoca y contradictoria, sino como una dialéctica de mutuo enriquecimiento. El *mythos* se da gracias a un *logos* que busca explicar.

La posibilidad de un diálogo conciliador entre Filosofía y mitología es también revelada, pareciese ironía, por uno de los más acérrimos contradictores del pensamiento sobre lo divino: Friedrich Nietzsche. Usando la voz del imaginario profeta filosófico, Zaratustra, afirmó: “Yo no creería más que en un dios que supiese bailar. [...] Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí. Ahora un dios baila por medio de mí.” (Nietzsche, 2003, pp. 74 y 75). En suma, no contraviene el *mythos* a la razón; es llanamente, un razonar diferente. Al expresarse en narrativas que acuden a un sistema de signos, sean gráficos o de movimiento físico (kinésico-corporales) entre otros, debe instrumentalizarse a través de operaciones racionales que se denominan técnicas: de danza, de actuación, de pintura o de canto. Y es por ello que el mito ha sostenido una cercana relación con el Arte: es su lenguaje. El Arte es una posible voz del mito, expresado a través del *logos* de la técnica. Y así los dos, *mythos* y *logos*, sostienen, abonan y enriquecen el territorio fértil de la cultura.

No es extraño pues, encontrar un cercano vínculo entre la danza y los relatos míticos. Entre ellos, la milenaria tradición del sur de la India posee una imagen cuya representación iconográfica ilustra el origen y funcionamiento de la realidad, a través del movimiento divino. Dicha figura, es la de Shiva Nataraja, en quien se concatena lo que se aventurará acá a designarse como *logos-danza*: la razón y explicación del orden cósmico, a partir del baile. El juego *nietzscheano* de utilizar al profeta del zoroastrismo persa para exponer su propuesta ética y

ontológica, no es sólo un ejemplo dialéctico donde *mythos* y *logos* se encuentran; es también el ejercicio, osado quizá, de exponer un paradigma occidental, desde un elemento del universo simbólico de Oriente. En Nietzsche, “la danza adquiere una conexión directa con el espíritu libre, el artista y la voluntad de poder en su lucha frente al suicidio y la pesadez. Por ello, la danza deviene un concepto de vital importancia”. (Aldonati, 2018, p.59).

Aldous Huxley (1984) hizo lo propio, al involucrar en su narración un elemento de la cosmología india. En su obra *La isla*, mide un dios oriental, aplicando un concepto del racionalismo científico occidental:

Shiva-Nataraja baila la danza del interminable nacimiento y desaparición. Es su lila, su juego cósmico. Juega por el juego mismo, como un niño. Pero este niño es el Orden de las Cosas. Sus juguetes son las galaxias, su campo de juegos es el espacio infinito, y entre dedo y dedo, cada intervalo es de mil millones de años luz. Mírenlo, ahí, en el altar. La imagen ha sido hecha por el hombre, es un pequeño artefacto de cobre, de un metro veinte de alto. Pero Shiva-Nataraja llena el universo, es el universo. (p.115).

Como en la filosofía de Nietzsche, Huxley ve un estado ideal en la metáfora de un infante. Vislumbra un niño bailarín como símbolo de la divinidad; Nietzsche lo hace como ideal de supra-humanidad, predicado por Zaratustra: un profeta danzante quien afirma, “yo os enseño el superhombre” (Nietzsche, 2003, p. 36); y de quien se afirma: “Sí, reconozco a Zaratustra. [...] ¿No viene hacia acá como un

bailarán? Zaratustra está transformado, Zaratustra se ha convertido en un niño, Zaratustra es un despierto.” (Nietzsche, 2003, p. 34).

La acción de despertar alude a la trascendencia de la condición humana y es relacionada con la actividad dancística; esto es, la danza como vía corporal para la trascendencia del ser. Aunque no por vía de la razón, como en el caso de Nietzsche, la idea aparece en el dios descrito por Huxley, dentro de la mística hindú. La comprensión sobre su doble nombre (Shiva-Nataraja), implica el entendimiento de dos elementos: el del tiempo, crucial a las narrativas budista e hindú, en las cuales existe también el de la reencarnación, interpretada por el orfismo y el pitagorismo -con sus matices y diferencias- como metempsicosis, y por Empédocles, Plotino y el platonismo, como transmigración de las almas.

El tiempo en la tradición hindú es explicado por Borges (1985), bajo el concepto de las calpas: medición de la edad de cada reencarnación divina, así:

La calpa trasciende la imaginación de los hombres. Imaginemos una pared de hierro. Tiene dieciséis millas de alto y cada seiscientos años, un ángel la roza. La roza con una tela finísima de Benares. Cuando la tela haya gastado la muralla que tiene dieciséis millas de alto, habrá pasado el primer día de una de las calpas, y los dioses también duran lo que duran las calpas, y después mueren.” (p. 46).

Pero migran, en nuevas reencarnaciones. Nataraja, es una de las vidas de Shiva: “se concibe como el destructor en el esquema hindú de creación del universo, sistema tripartito, concebido como una creación que es sustentada en su

existencia por Visnú, y que se destruye al final de cada ciclo cósmico por el baile Tandava de Shiva como Nataraja, dios de la danza”. (Cruz, 2011, p. 100).

La historiadora de Arte austriaca, Stella Kramrisch, explica la iconografía simbólica y dancística de Shiva Nataraja, elucidando en él tres funciones místicas: “quien activa el Universo”, el “destructor de la destrucción” y el “liberador de la ignorancia”. (Kramrisch, 1981, p. 439). Las dos primeras hacen de Nataraja la causa de los ciclos cósmicos, definidos por la díada creación-destrucción. Son representadas éstas por *damaru*, el tambor bicónico de la regeneración que en su mano superior derecha sostiene, marcando el pulso vital de sus movimientos, y *agni*, el fuego de la destrucción que en la superior izquierda arde. *Damaru* evoca el Génesis, *Elohim* crea interpelando también al poder del sonido, en su caso, de la palabra. Remite ello a los danzantes de las pinturas rupestres, cuyos cuerpos se mueven al ritmo de una percusión implícita -inferida por el espectador-, sobre el silencio de la piedra. Las tres narrativas míticas desentrañan una común realidad: el sonido fue primero.

*Agni* es el término sánscrito para fuego. Pero es también, en la tradición védica, que precede al hinduismo, una de las deidades de la trinidad, completada por Indra y Suria. El hinduismo replicó el arquetipo trinitario védico, sustituyendo a los tres dioses por Shiva, Vishnú y Brahma. La llamó *trimurti*. Pero absorbió parcialmente las creencias religiosas que le antecedieron, en una dinámica semejante a la de los helenos con las mitologías de los pueblos conquistados. Esa asimilación es representada en el hinduismo por la figura de Shiva, llevando a otra deidad más antigua que él mismo, en la palma de una de sus cuatro manos. *Agni*

es, además, símbolo del estado de despertar, que adjudica Nietzsche a Zaratustra.

Existe además una corriente del Yoga, llamada Agni Yoga. Explica Borges que el término *yoga* contiene la misma raíz de yugo, y sugiere traducirlo o entenderlo como *disciplina*. Se aplica ello tanto al cuerpo, como al *ethos* o dimensión actitudinal que construye en el hombre su práctica. El *Agni Yoga*, tiene por objetivo alcanzar un estado de despertar interno, a través de la disciplina del cuerpo. Esta misma visión que hace del cuerpo un instrumento de disciplina física para construir una ética (cuerpo ético, ethos del cuerpo) es compartida por formas occidentales de danza como el Ballet Clásico, tema que se abordará más adelante.

La conjunción de *Damaru* y *Agni* representan la dinámica de *destrucción-regeneración*, como una lógica que subyace al universo en una cosmogonía perenne, acaecida gracias a *Andanda Tandava*, la danza de Shiva, que tiene por escenario supremo al cosmos, en cuyo centro la ejecuta, activando sus movimientos cíclicos, tan perfectos como su investidura divina. La danza de Shiva posee una dimensión ontológica, pues no sólo genera cambios materiales: trae también a fruición todo aquello que es. A través de los relatos místicos se suman al cuerpo danzante de Shiva imágenes simbólicas dignas de la poesía épica: sus brazos lanzan montañas al aire, mientras los océanos se elevan; las estrellas son azotadas y dispersadas por sus cabellos, desde los cuales fluirán nuevos ríos, antes de convertirse en los rayos de una nueva Luna y un nuevo Sol. Emergen de él cenizas de las cuales resurgirá como el ave fénix, un nuevo mundo. Se concilian por lo demás en su danza, aspectos siniestros y compasivos. La *destrucción*



redime de algún modo a la *creación*, mientras Shiva ríe a carcajadas. Elohim crea con la palabra un único mundo que, según las profecías, algún apocalíptico día acabará; Shiva crea múltiples cosmogonías y las apaga con su danza mientras ríe, sin que haya en ello lugar a lo predictivo, pues la destrucción cíclica es el orden natural del cosmos donde cada fin dará naturalmente lugar, a un nuevo principio. El baile es en la tradición hindú, la génesis, el *logos-origen* del mundo. Elohim crea las aguas, articulando enunciados imperativos de palabras; Shiva las genera, mueve y evapora con su danza, en “repetidos nacimientos y muertes, asegurando el sostenimiento de la vida” (Kramrisch, 1981, p. 440).

Realiza éste con la mano derecha inferior, un gesto: es el *abhayamudra*. En general, los mudras describen en las tradiciones hindú y budista, posiciones de las manos que cobran un carácter simbólico al constituir una serie de códigos, cada uno con particular significado. El *abhayamudra* de Shiva denota seguridad o alivio del miedo, protección, tranquilidad y bendición. Shiva sonrío y bendice la creación con su mano, abstrayendo de ella el miedo a la destrucción, e invitando con su actitud a comprenderla como un proceso orgánico. Los hombres prehistóricos, quienes pintaron sus danzas en las cavernas, vieron en la naturaleza una dimensión a ser domesticada por la cultura; los hindúes ven por su parte en la danza, un mecanismo para comprender las leyes que la gobiernan, y celebrar el orden subyacente que le rige. Se figura así como *logos-orden*. Con su mano inferior izquierda señala Nataraja el pie homolateral que se eleva por encima de Apasmāra, el enano de la ignorancia. Apasmāra debe ser sometido, pero no morir: su eliminación desvanecería también la equilibrada dialéctica entre saber e ignorancia, así como la senda del esfuerzo humano por abandonarla

encaminándose hacia aquél. Dicho conocimiento se acerca, en la cosmovisión hindú, más a la sabiduría espiritual que a la información, razón por la cual reside más en la dimensión ontológica, que en la epistemológica. La ignorancia refiere en este caso a *maya*, la ilusión de la realidad sensible, nombre también de la madre de Siddhartha Gautama que simboliza el nacimiento desde dicha ilusión y el tránsito hacia la iluminación (dharma), cuando despierta, transformándose en Buda. Con la *Andanda Tandava* libera Shiva a sus devotos de la ignorancia, haciendo de su danza la vía a la sabiduría. Kramrisch traduce la función de *Apasmāra* como amnesia, lo cual sugiere su comprensión más como el velo que oculta una verdad cognoscible gracias a la danza de Shiva, evocando a las reminiscencias de Platón: está siempre allí para ser cognoscible siendo para el hinduismo descubierta o revelada por medio del baile y para el platonismo a través de la dialéctica.

La danza, entonces, en el hinduismo, es un *logos-conocimiento*, cumpliendo así una función epistemológica. Shiva evoca en su postura un eje vertical que denota el perfecto equilibrio del cosmos, y le rodea un anillo de fuego aludiendo a un ciclo sin fin de quíntuple acción: crear, sostener, disolver, ocultar-revelar y liberar (Kramrisch, 1981, p. 440). En línea con lo anterior, la danza de Shiva acontece en dos escenarios: el macrocosmos, teniendo por espectadores a yoguis y sabios, y en el microcosmos, al interior de la consciencia de cada ser humano, en palabras de Kramrisch, en el immaculado loto del corazón.

La relevancia del dios danzante para la cosmovisión hindú se manifiesta además en el templo de Chidambaram o templo de Nataraja Thillai en el estado de Tamil Nadu, al sur de la India: un centro de culto reconstruido en el siglo X por la

dinastía Chola, donde se encuentra la efigie de Nataraja, hecha magistralmente con piedra, oro y plata, que sobrevivió a la invasión de Talik Kafur, general de Aladino, Sultán de Delhi, en 1323. El nombre del templo denota la función divina de la danza de Shiva, pues significa atmósfera de sabiduría o arropado en el pensamiento (Stromer, 2014). La arquitectura del templo evoca, según Paul Younger, la conexión entre las manifestaciones estéticas y la dimensión espiritual: la actividad creativa y la creación divina (Kaimal, 1999). Los relieves en sus paredes representan las 108 posturas del *Natia-Shastra*, un tratado de artes dramáticas (en cierto sentido el símil indio de *La poética* aristotélica), escrito en algún momento entre los siglos V y III a.C., y atribuido al musicólogo Bharata Muni (Redondo Vasquez, 2020); sus posturas conforman los fundamentos del Bharatanatyam (o Bharata Natyam), una de las danzas clásicas de la India, junto a la *kathakali*, la *mohiniyattam*, la *odissi*, la *kuchipudi*, la *kathak* y la *manipuri* (Lamas-Baiak, 2021)

Los cuerpos divinos son en el Partenón hindú variaciones de una figura antropomorfa. Shiva Nataraja sirve, por ejemplo, con la multiplicidad de sus brazos y piernas; Vishnú, por su parte lo hace con sus cuatro brazos y Brahma con sus cuatro cabezas, todos los cuales conforman la *trimurti* o trinidad. Los cuerpos de las deidades egipcias tienden, por su parte, a ser antropozoomorfos.

La figura del enano asociado al arte aparece también en el Egipto antiguo, civilización con danzas diversas en sus funciones como reflejo de la complejidad en su cosmovisión y mitología. El culto al enano *Bes* o *Bisu* (en cóptico *BHC*) aparece en el Imperio Antiguo y se populariza en el Medio, alejándose morfológicamente de otras deidades egipcias, siendo representado desde el plano

frontal y no de perfil. A propósito de esto, Bornemann y Smith (2020) llaman la atención sobre sus rasgos distintivos, la apariencia grotesca de duende barbado con gestualidad cómica y piernas retorcidas, itifálico y apotropaico, efigie utilizada en su tiempo como amuleto para la protección de madres gestantes, neonatos y la fecundidad. Las danzas a través de las cuales se le rendía culto pertenecen a la categoría de las mágicas y propiciatorias. Se le imaginaba popularmente bailando con lira y tambor de forma humorística, adjudicando a tal acto las espontáneas carcajadas de los recién nacidos, quienes le podrían ver.

*Bes* puede ser un antecedente, tanto del arte cómico en la antigua Grecia, como del dios Dioniso, vinculado a las celebraciones que dieron lugar a la evolución del Teatro, dentro de las cuales se desarrollaba la actividad dancística de modo integral. El diosecillo egipcio es en su iconografía representado a veces de perfil, danzando y tocando instrumentos como los crótalos, actividades que formaron parte de los rituales de aplacamiento de la furia de la diosa Hathor que veían los egipcios representada en el sol invernal. Dicho sea de paso, que la isla balear de Ibiza, debe al dios *Bes* su nombre: al desembarcar los fenicios cartaginenses en ella, notaron la ausencia de serpientes en el ecosistema, y adjudicaron a su presencia el ahuyentamiento de los ofidios. Cuando en el siglo II a.C. el territorio insular pasó al dominio romano, el púnico *Ibosim* (isla de *Bes*) fue latinizado como *Ebusus*, traducido luego al catalán como *Eivissa*, y al castellano como *Ibiza*. El dios danzante alejaba males metafísicos y físicos, incluyendo otros del ecosistema egipcio: cocodrilos, langostas y serpientes. En tal sentido, la danza es un dispositivo que articula la relación de control entre los órdenes físico y metafísico, así como de las fuerzas de supervivencia (un último término, de poder)

entre cultura y natura. Es posible proponer la siguiente imagen: cuando la vida de una gacela es amenazada por la presencia de un grupo de cocodrilos, solo huye con zancadas del pantano, en un acto de natural reflejo; cuando algún antiguo egipcio advertía la presencia de los lagartos, es posible que corriera salvaguardando su existencia; pero además y probablemente, hubiese orado antes o después, invocando la protección de *Bes*.

### **3.4.3 La danza en la cultura egipcia**

Como en el caso de las pinturas rupestres, son los gravados egipcios en lozas, del período predinástico (entre el año 5000 y el 3200 a.C.), el más lejano y silente testimonio, que da cuenta del lugar ocupado en esa cultura por los bailes, “susceptibles tan sólo de ser evocados con las claves de la intuición y la fantasía. En El Egipto antiguo, las raíces más profundas de su música y danzas hay que buscarlas en el desarrollo de dos actividades fundamentales para su economía y supervivencia: la agrícola, en la que las labores de cosecha y siembra reunían, desde las etapas iniciales del Neolítico, a grandes colectivos en una *tarea común*; y la de la caza, actividad que durante mucho tiempo conservó el carácter numinoso y elitista del que gozó en épocas paleolíticas y epipaleolíticas, reservándose su práctica a reyes y nobles, ya que en ella podían y debían demostrar su arrojo y buena forma física.” (González, 1994, p. 404).

Los egipcios distinguieron las danzas mágicas de las de brujería o hechizo, denotando con tal acepción las provenientes del extranjero, por lo cual les llamaron también ‘*libias*’ o ‘*nubias*’, para trazar así, a través del lenguaje, una

frontera cultural, semejante a lo que hicieron los griegos cuando idearon el término '*barbaroi*'. Las danzas extranjeras eran marcadas por extravagancias y excesos asociados a sortilegios, encantamientos y magia negra. Aunque dispuesto del lado benigno, el dios *Bes* fue también una importación, al ser, según el egiptólogo Ernesto Scamuzzi, la figuración de un pigmeo de color de tez más oscuro, que el de los egipcios (Narducci, *s.f.*). En dicha línea, distinto a la tendencia que se dio durante el imperialismo hegemónico europeo, se aproximaron a las razas negras centroafricanas con admiración, inspirándose en ellas para imaginar a un dios protector.

El contacto a partir del Imperio Nuevo con culturas externas, particularmente la hitita y babilonia, propició la inmigración de princesas orientales, quienes enriquecieron las danzas egipcias, integrando a ellas los crótalos o palillos: "una serie de instrumentos idiófonos que se tocan por pares de elementos, uno en cada mano, pudiendo adoptar formas y sonoridades diversas". (Subias, 2020, p. 61). La representación misma de bailarinas crotalistas en tejidos, estatuillas y muros, compartiría una función apotropaica con el enano dios *Bes* y, los dos, con la mano de Shiva Nataraja, extendida soslayadamente a sus devotos, procurándoles la calma. La danza y sus efigies poseen un sentido protector que del imaginario cultural desciende sobre el mundo natural, nutriendo las dos, en tanto formas artísticas y manifestaciones de la cultura. En el caso de los crótalos, la protección que según las creencias tenía, no limitaba su procedencia a lo visual: también a lo auditivo, al ser chocado uno contra el otro, o siendo en algunas variantes llenados con granos o semillas, emitiendo al ser batidos sonidos de efecto calmante sobre los neonatos. Tal es el origen de los sonajeros.

Las danzas de crótalos hacían, sin embargo, parte del mundo adulto, al insertarse en ceremonias religiosas bien fuese de adoración, de iniciación o de carácter fúnebre: eran expresión de “una ritualidad arcaica de origen oriental, que habría perdurado como espectáculo erótico, profesionalizado en el mundo romano y tardoantiguo.” (Subias, 2020, p. 57). Pero la protección dada por las creencias, adviene por vía de la razón: refuerzan como símbolos una cosmovisión, confiriendo a la realidad un *logos-orden* compartido, ergo, un logos-verdad, que auxilia a la existencia humana, concediéndole explicación y sentido y alejándola del absurdo emanado de la entropía y la sinrazón. El uso dancístico de los crótalos es atestiguado por los dibujos-murales en las paredes de las tumbas en la necrópolis tebana, construida en el Reino Nuevo. Pero sus directos antecesores se enraízan en el albor de la civilización egipcia: son los chasquidos y palmeos de los primeros cultivadores, quienes en el Delta del Nilo hicieron con el movimiento, de sus cuerpos, los primeros instrumentos percutivos. El eco de tales cantos y bailes atravesaría en barcos fenicios el Mediterráneo, y se siente hoy en el jaleo, el zapateado y el cante hondo, que configuran y amenizan las faenas flamencas de Granada y Andalucía. Las castañuelas, endémicas de esta danza, son el reducto de crótalos ornados con cabezas antropomorfas, así como de cazoletas partidas. Su invención la comparten egipcios y cartaginenses, extendiéndose su uso a Europa, durante la época griega del período tardío. En Egipto, como lo relata Eva Subias Pascual (2020) existieron unos crótalos metálicos (tipos de castañuelas), que al parecer llevaron allí los romanos, y que se usaban en las festividades de Isis o Bastet. Luego, años más tarde, aparecieron también los llamados crótalos tardíos, hechos “de disco”, los cuales incorporaban “pares de

címbalos a un mango” (Subias Pascual, 2020, p. 61). No hay duda de que estos crótalos (los *krotala*) eran usados en la “danza espectacular”, pues es un “instrumento que permite la autonomía del bailarín” (Subias Pascual, 2020, p. 61)

Los palillos egipcios, por su parte, evolucionaron en medio de actividades cotidianas de subsistencia, en el esfuerzo por capitalizar las bondades del Nilo, tras sus periódicas inundaciones. Cobraba ello redoblada importancia en un entorno desértico, donde buscaban los egipcios abstraerse de la entropía impuesta por natura, dando origen a la agri-cultura. Los palos de entrechoque acompañaban cantos de siembra y siega, llamados cantos de Maneros, en honor al hijo único del primer monarca egipcio. Ya en el 3200 a.C., durante el período predinástico Nagada II, fueron elaborados de barro, madera, hueso y marfil, extraído este último de los colmillos de hipopótamos, evocando los bastones usados para el arado, siembra y cosecha, el retiro de insectos y el ahuyentamiento de ibis, en los sembradíos. En tanto fueron los crótalos, quienes, haciéndolos parte de las manifestaciones musicales y dancísticas del antiguo Egipto, impulsaron la reducción de su tamaño. Fueron adornados con figuras antropo y zoomorfas, de manos, cabezas y antebrazos, unido cada par por un cordel. Fueron para efectos musicales preferidos sobre los tambores, por ser éstos reservados exclusivamente para acompañar el ritmo de la guerra, en los campos de batalla, y eran tocados por parejas de instrumentistas. Pero los palillos egipcios no se quedaron allí, sino que viajaron, desde Canarias, a través del océano, en manos africanas, hasta la isla de Cuba (Cabrera, 1998) y allí dieron vida a los ritmos musicales de esta isla en la que confluyeron diversas culturas que



enriquecieron tanto la música como la danza que hoy caracterizan a este pueblo latinoamericano.

La ejecución de las danzarinas crotalistas se fusionó con la de coristas e instrumentalistas, en orquestas integrales que daban estatus, amenizaban y vestían la celebración de actos civiles. Distinto a cuanto sucedería con la cosmovisión cristiana, en las culturas egipcia e hindú, la consciencia o el reconocimiento de una dimensión trascendental en el 'más allá', estimuló y promovió el goce de la dimensión mundana en el 'más acá'. Cuerpo y danza fungieron por nexo entre lo uno y lo otro. Las danzas fueron expresión del gozo corpóreo, incluso cuando se desarrollaban en actos mortuorios, pues la muerte era para los egipcios continuidad de la vida, bajo una forma nueva e inmanente. Dicha lógica dio pie no sólo a danzas fúnebres; también a la práctica de enterrar, junto a los occisos, pequeños objetos que les auxiliarían en la eternidad, así como al desarrollo de la imponente arquitectura piramidal. Los cuerpos danzantes representados en las escenas dibujadas en las paredes de los templos muestran bailarines de ambos sexos, siendo las mujeres de temprana juventud, con cuerpos semidesnudos (caracterización pictórica compartida con heroínas y diosas), cubiertos sólo por una corta y ajustada falda, y mostrando senos semidesarrollados, por lo cual puede confundírseles con adolescentes hombres. Según Subias, la iconografía de las bailarinas crotalistas les relaciona en el Egipto tardío con Artemisa y Afrodita, diosas que, respectivamente, representaban la cotidiana labor de la caza para la subsistencia, por un lado, y la recreación deportiva de las clases nobles, por otra, y ambas eran también representación del amor erótico que es, en esencia, pulsión de la vida. Otro instrumento de caza,

guerra y lúdico, fue integrado en su uso a los cuerpos bailantes, en las danzas del boomerang, que, cabe anotar, no hacen parte sólo de la tradición egipcia; esta costumbre, curiosamente, fue desarrollada también en una latitud disímil, entre grupos aborígenes australianos.

Existieron también las danzas de gineceo o cortesanas, de las cuales dan cuenta las cartas de El Amarna, de carácter diplomático, que servían para mantener la comunicación entre la capital del Imperio Nuevo -mandada a construir por Amenhotep IV o Akenatón-, y sus embajadas en Canaán y Amurru, y también para gestionar sus relaciones con Babilonia y Asiria. Estas cartas muestran la bienvenida que le daban en aquel entonces a las mismas cortes de Akenatón y Nefertiti, y por lo que allí se relata, se infiere que eran eventos marcados por las más refinadas formas de arte.

Además de la correspondencia de El Amarna, las pinturas de las tumbas tebanas son otro testimonio de la vida al interior de los harenes, donde las mujeres dedicaban su ocio creativo al embellecimiento personal, mientras eran entretenidas por las danzas de esclavas. El acercamiento entre danza y política se evidencia en las pinturas de la tumba de Kheruf, pues aquella hacía parte tanto de actos oficiales, como del traslado de estatuas, en honor a figuras reales, desde una locación a otra, la recepción de una corte extranjera o la inauguración de algún pilar u obelisco que se erigían como emblemas de poder, costumbre que hasta la fecha se mantiene, como ocurre con los obeliscos que hoy se ven en la Plaza de San Pedro en Roma, o el Capitolio de Estados Unidos, en Washington D.C. Como parte de la actividad política se desarrollaron también las danzas guerreras, cuyos dibujos decoran paneles del templo de Luxor, en Tebas.

Pero además de las danzas que giraban en torno a las actividades mundanas que sostenían la economía y supervivencia cultural, existieron las danzas cosmogónicas, que representaban las dimensiones física y metafísica de la vida y la muerte, al modo de *Shiva Nataraja* y la dialéctica entre creación y destrucción. Eran interpretadas en el santuario de Heliópolis acompañadas por cantos en veneración de Isis y Neftis. Se inscribían en los rituales de carácter funerario que se celebraban, durante cinco días, en el templo de Isis, haciendo alusión a un hecho no exclusivo de la tradición cristiana, y de la cual sea quizá un antecedente, datado hacia mediados del segundo milenio antes de Cristo: la muerte y resurrección de Osiris. Es posible, de hecho, que la figura de Jesús sea una manifestación mítica tardía, evolucionada de antiguos cultos a dioses solares. En los rituales de Osiris, los brazos extendidos y abiertos hacia el cielo de los y las coristas, quienes entablaban cantos responsorios, configuraban una apoteósica coreografía donde aludirían a la bóveda celeste (espacio de tránsito solar), así como a los cuernos de la divinidad de la danza, entre los que aparece sostenido el disco del Sol: *Hathor*, antropozoomorfa diosa-vaca sagrada y nutricia, evocación “de la gran diosa madre prehistórica” (González, 1994, p. 404), guardiana de la femineidad, “sagrada nodriza del faraón [...] También llamada «señora del sicómoro», venerada protectora del amor” (González, 1994, p. 404); *mater lactans* y madre de Horus y Ra, deidades identificadas con el astro. El tocado *hathórico*, con cuernos bovinos que sirven de soporte al disco solar, y de corona, en las representaciones murales del templo en la ciudad consagrada de Dendera a Isis, quien entre sus brazos sostiene al hijo de *Hathor*: el divino niño *Ihy*. La imagen prefigura la iconografía mariana, cargando al Niño Jesús en la era cristiana.

De otro lado, el porte de tocados por parte de las diosas, devendría en el *Raks Shamadan* o danza del candelabro, típica del folclore en el Egipto árabe, en la que hacen referencia las velas a la luz de la divinidad. Su aplicación tradicional se da en el ámbito sociocultural, durante la *zeffah al arusha* o marcha nupcial, donde la luz de las velas simboliza la bendición divina sobre la pareja.

Antecediendo la aparición de la energía eléctrica, las velas sobre las cabezas de las bailarinas iluminaban las calles por las que transitaba una procesión que acompañaba a la novia hasta su nuevo hogar matrimonial. Las calles iluminadas por candeleros bajo los cuales se entreveían siluetas de cuerpos danzantes, eran el anuncio de un nuevo casamiento. Hacia la década de 1920 fue llevada por vez primera a los teatros, al parecer por la libanesa Badia Masabni, bailarina y empresaria, dueña de un famoso casino donde la danza, no solo la egipcia, pasó de las calles y las plazas a los escenarios (Baza Álvarez, 2019). El dramatismo visual de los candeleros les ha hecho predilectos entre las practicantes de la corriente gótica de la danza árabe. En calles y escenarios, el *Raks Shamadan* es, hasta la fecha, acompañado por crócalos, cuyos sonidos marcan el compás de 4/4.

La protagonista de las danzas cosmogónicas era también en el Egipto antiguo una crotalista desnuda, denominada *khner*, quien “en un episodio religioso teatralizado [...] encarnaba la divinidad, para revalidar su potencial reproductivo teológico” (Subias, 2020, p.58). Es importante anotar que, en el mismo marco religioso en homenaje a Osiris, desarrollaban los egipcios obras dramatúrgicas y que, a través de su origen ritualístico, se vinculó desde tiempos inmemorables el lenguaje dancístico al género teatral. El legado de dicha asociación trascendería, milenios después, en formas del arte escénico occidental, como la ópera, la

zarzuela y el más reciente teatro musical, siendo los egipcios y luego los griegos, quienes primero lo realizaron. En este punto, resulta propicio traer a colación una anécdota histórica: tras las expediciones francesas a Egipto, alentadas y presididas por Napoleón Bonaparte, en 1799, y por Champollion, entre 1828 y 1830, llegaron al Museo del Louvre, instrumentos ancestrales que inspiraron a Françoise Auguste Ferdinand Mariette a realizar los primeros estudios de orquesta y sociedad en el Egipto antiguo. Mariette asesoró a Verdi para la composición de la ópera Aida, que fue un encargo del virrey egipcio Ismael Pachá para celebrar la inauguración del Canal de Suez en 1871.

La danza fue para el pueblo egipcio una práctica cultural y cosmogónica, inextricable a un sistema religioso y estético que abarcaba, desde cuerpos estrechos como el de *Bes*, hasta la monumentalidad de pirámides y templos. Lo mismo que sucedió con el arte en las paredes de las bóvedas con sus glifos y jeroglíficos, auxilió en la comprensión y vinculación de los órdenes humano y divino, haciendo de cuerpos semidesnudos, espacios simbólicos de códigos geométricos manifestados en la gestualidad de sus poses y pasos. La variación de estos fue limitada pero identitaria, debido al marco protocolario religioso y político donde se inscribieron. Pero su legado es evidente: la característica descolocación del cráneo respecto al cuerpo y la colocación de las manos haciendo de él una especie de brazo de la esvástica es, casi cuatro mil años después, más célebre alrededor del mundo, que en su propia era.

### 3.4.4 Ritos y actos entrelazados con la danza

A partir de la época ptolemaica, el Delta del Nilo se abrió al Mediterráneo en un diálogo intercultural con el sur de Europa, debido a intercambios comerciales y desencuentros bélicos. Dicho diálogo marcó el ritmo y el devenir de las artes, por el sincretismo; la danza, como expresión de una lógica que rige la concepción del cosmos, y manifestación de la dimensión mística del hombre, no fue la excepción. Creta fue el escenario geográfico idóneo de dicho sincretismo, siendo un caldero cultural, al yacer en una coordenada, casi equidistante, entre África, Europa y Asia; también por ser la más extensa entre las islas del Egeo, donde convergieron tendencias culturales de Oriente y Occidente, de Egipto y la Europa insular jónica y egea, en un área flanqueada por el Delta del Nilo al sur, la península Balcánica al norte, y la de Anatolia al este. Producto de estos atributos y heredera de tales interacciones, surgió en ella la cultura minoica, uno de los tres pueblos prehelénicos, junto con el cicládico ubicado en las Islas Cícladas, que le precedió, y luego vino el micénico (entre el 1600 y 1200 a.C.), localizado en el Peloponeso, que le sucedió.

Entre sus legados simbólicos, son notables tres que se relacionan con el arte danzario: la adoración al toro posiblemente legada por la iconografía hatórica egipcia; el laberinto inmortalizado en la narrativa mitológica griega; y la arquitectura cuyo epítome fue el Palacios de Cnosos. Subyace a todos una premisa lógica en su cosmovisión, según la cual “todo respira la idea de la divinidad que los minoicos creían omnipresente y cuya protección anhelaban”

(Neuhoff, 1975, p. 21). La literatura neohelénica en la voz de Nikos Kazantzakis, complementa, desde la modernidad, el marco geográfico determinante en el surgimiento, así como en la evolución, de la mística que dio pie a sus danzas: “el misterio de Creta es en extremo profundo. Quien pone un pie en esta isla, siente una misteriosa fuerza enramándose cálida y benigna por sus venas, siente su alma comenzando a crecer”<sup>20</sup>. (Kazantzakis, ‘Report to Greco’, citado en Danylova, 2018). El primer poeta épico griego, Homero, alude en las páginas de La Ilíada a la isla, describiendo una danza que cumple una función cultural identitaria: se decantan en ella creencias mitológicas compartidas, sobre un escenario forjado por una deidad. Es también protocolaria, al inscribirse en un evento social, que se figura casi ritualístico:

El muy ilustre cojitranco [Hefestos] bordó también una pista de baile semejante a aquella que una vez en la vasta Creta el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles. Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote, bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas. Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite. Además, ellas sujetaban bellas guirnaldas, y ellos dagas áureas llevaban, suspendidas de argéteos tahalíes. Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y suma agilidad, como cuando el tomo, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha, y otras veces

---

<sup>20</sup> T de A. Crete's mystery is extremely deep. Whoever sets foot on this island senses a mysterious force branching warmly and beneficently through his veins, senses his soul begin to grow". Report to Greco.

corrían en hileras, unos tras otros. Una nutrida multitud rodeaba la deliciosa pista de baile, recreándose, y dos acróbatas a través de ellos, como preludio de la fiesta, hacían volteretas en medio. (Homero, 1994, p. 485).

Además de la referencia dancística, el fragmento homérico refiere a los bovinos, que ocupan un lugar protagónico en la cosmovisión minoica, revelado por las prácticas sociales, así como por las narrativas estética y mitológica cretenses. El hecho se celebra en la *taurokathapsia* (Ταυροκαθασια<sup>21</sup>) o juegos del toro, “en los que temerarios acróbatas realizaban distintos saltos sobre los lomos de los bóvidos”, y de los cuales “el arte creto-micénico nos ha legado un abundantísimo material.” (Serrano, 1998, p. 39). Esta práctica cultural representa una forma de danza, pues son dos cuerpos, uno humano, otro animal, quienes situados en afrenta se mueven uno contra el otro, con la mediación de la acrobacia. Más aún, el cuerpo del toro se transforma por momentos en ella, para el cuerpo del acróbata, en escenario.

El culto a este animal no fue algo nuevo de ese momento, pues encuentra sus más profundas raíces en Anatolia, durante el Neolítico -como lo demuestran

---

<sup>21</sup> La Ταυροκαθασια o taurokathapsia surgió como término en la Tesalia clásica, tras el advenimiento de la cultura aquea continental, cuando se constituyó en la micénica. Designó los juegos o danzas del toro que en ella se realizaban, y es utilizado en retrospectiva para describir el mismo arte lúdico en la Creta minoica que le antecede. Serrano propone el uso alternativo del término inglés ‘bull games’.



las excavaciones de *Catal Hüyük*<sup>22</sup>, lideradas por James Mellaart (Muntalt Sánchez, 2018), y también hay evidencias de su importancia en la Edad de Bronce. Es probable que el culto cretense al toro fuese en parte importado de dicha Península, y reforzado por la cornamenta en los tocados *hatóricos* egipcios, ya que la talasocracia minoica, aunque discutida en términos militares, incluyó con certeza aquel territorio asiático, al tiempo que tuvo por mayor socio comercial a Egipto, donde atracaban los barcos minoicos tras su periplo por Asia Menor. La devoción expresada a través de los juegos del toro rinde culto a dos símbolos arquetípicos: él mismo, como figura de fuerza y poder, y la *mater lactans* o diosa nutricia, símbolo de la vida entre los antiguos egipcios -e incluso en el hinduismo-, caracterizada siglos después por los romanos en el mito primigenio, por la loba quien amamantó a Rómulo y Remo. En cualquiera de los dos casos, -el vacuno y el lupino-, la leche animal es símbolo de vida y subsistencia.

De la *taurokathapsia* se evolucionó a la tauromaquia. Yacería también allí el trasfondo ritual latente en festividades como la de San Fermín, en España: una artificial puesta en escena, donde el humano roza el filo de *thánatos* para sentir la pulsión de la vida. Por otro lado, en la tauromaquia, cuya atmósfera dialoga en ocasiones con aires flamencos, se entremezclan dos tipos de cuerpo: el humano y el animal, los cuales compiten en mortuoria afrenta. Encarna votivamente cada uno, toro y torero, el poder de la vida; y no importa quién la pierda: en esa ritual

---

<sup>22</sup> Llamado también Çatalhöyük (del turco çatal o tenedor y höyük o túmulo), es el más extenso y mejor asentamiento urbano del neolítico y el calcolítico, que cubrió en su tiempo cerca de 13 hectáreas y se encuentra hoy en Turquía.

danza de la muerte, es la vida misma quien, en alguno de los dos sobrevivientes, sale siempre victoriosa.

La relevancia de la antigua danza cretense entre toro y humano trasciende las fronteras culturales de la isla hacia el continente donde se desarrolló la cultura griega, cuya narrativa mitológica aborda simbólicamente, lo que sería el nombre de un continente entero. Pedro Romero de Solís (2003), en su análisis sobre la serie taurina de la obra artística de Picasso, así la relata:

Zeus, tan pronto como vio a Europa, una bella princesa fenicia, jugando en la playa con sus damas, deseó imperiosamente hacerla suya y, para ello, se metamorfoseó en un soberbio toro blanco, dotado de majestuosos cuernos dorados. Europa, por su parte, al verlo quedó prendada de la belleza mayestática del animal y comenzó a acariciarlo para, poco después, cariñosamente montarlo. El impetuoso dios, sintiendo el calor de la princesa en sus lomos, se precipitó hacia el agua y penetrando por las turbulentas olas llevó a Europa hasta la lejana isla de Creta. De resulta de la espumosa cabalgada, la princesa que da nombre a nuestro Continente quedó embarazada, dando a luz a Minos que, si de aspecto enteramente humano, quedó sin embargo y para siempre, sometido al misterioso sortilegio de los bóvidos. (p. 22).

La comprensión del lugar ocupado por la danza en la cosmovisión de la Grecia antigua, implica la revisión previa sobre una lógica en la cual la concepción del cuerpo ocupó un lugar protagónico, en una civilización antropocentrista, que

concibió a sus divinidades a imagen y semejanza de dinámicos valores socioculturales e ideales humanos. “Los griegos creían firmemente que el cuerpo era aquello que representaba al ser humano, su verdadero ser, siendo el alma una mera sombra.” (Tiveros, 2015, p. 105). Dicha lógica fue instrumentalizada en sublimadas expresiones deportivas y artísticas, que tuvieron al cuerpo -sobre todo el masculino- por epicentro. Las más connotadas y visibles entre las primeras, fueron los Juegos Olímpicos: celebraciones cuyo gentilicio evoca tanto a la polis-Estado de Olimpia -que les servía por sede-, como al imaginario habitáculo divino, inspirado por la elevación topográfica de los Balcanes, que su nombre les confirió: el Monte Olimpo.

En su narrativa mitológica, ubicaron los antiguos pueblos griegos sus divinidades, a casi 3.000 metros de altitud sobre el Mediterráneo; quizá para mirarlos desde la llanura de la condición humana, pero manteniéndolos en la proximidad del espacio físico que pudiese el cuerpo humano alcanzar. En sentido inverso a otras tradiciones mitológicas, concibieron un Cielo, que fuese espejo del mar y del suelo. Sobre éste, fueron las Olimpíadas festividades deportivas panhelenas que convocaban a todos los pueblos grecoparlantes a competir en pruebas atléticas de elevadísimo rendimiento físico, desplegadas en santuarios religiosos distinguidos como el de Olimpia, por una profunda belleza arquitectónica, hibridándose orgánicamente con el entorno natural circundante. En las Olimpíadas, el esfuerzo atlético no era el fin, sino el principio esencial y el símbolo de un valor bajo él subyacente: la posibilidad de alcanzar a través del cuerpo el sentido de lo heroico, superando y expandiendo sus límites para experimentar algo de lo infinito e inmortal, desde la condición mortal del cuerpo. La

impronta de dicha sensación permea hasta la fecha las Olimpiadas modernas, los juegos paralímpicos, los mundiales deportivos, así como las competencias y certámenes de danza: magníficos y venturosos espacios donde se despliega el incesante esfuerzo por rebasar las fronteras del cuerpo, para superar y desbordar la propia condición humana. Ese sentido de lo heroico se cimenta en lo que Joseph Campbell (1959) denomina monomito<sup>23</sup>: “el camino común de la aventura mitológica del héroe” en cuyo periplo se magnifica “la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno” (p. 35).

---

<sup>23</sup> El término prestado de *Finnegan's Wake* de James Joyce y que aparece en la edición de 1939 publicada por Viking Press. Inc., NY, p. 581.

## 4. GRECIA

### 4.1 Los Héroes, las guerras y el Olimpo

En el marco de las celebraciones ritualísticas de origen griego, que son de alguna forma narrativas míticas llevadas a la praxis, se presenta la fórmula de lo heroico, como la habilidad del ser humano para sobreponerse a través del cuerpo, al destino impuesto por los dioses y trascenderlo, haciéndose de él dueño, elevándose así, al nivel de un semidiós quien pueda sentarse inmortal, junto al trono de las deidades<sup>24</sup>. Durante la celebración de las Olimpíadas, la paz reinaba pues cesaban durante ellas los conflictos vigentes, por un acuerdo pactado entre las polis. La narrativa de la guerra se detenía para ceder paso durante unos días a la posibilidad de alcanzar, por otros medios, lo heroico. Y así se constituían guerra y deporte, dos narrativas y senderos distintos, en escenarios a través de los cuales se podía alcanzar ese mismo fin. Quizá por ello preferían los griegos, que no coexistieran a un mismo tiempo, pues el camino para alcanzar el heroísmo debe contener retos, obstáculos y dificultades, impregnándose de un carácter místico exclusivo. Así lo expresa Campbell (1959) al referir el ciclo cosmogónico que “ha de seguir adelante no por medio de los dioses, que se han vuelto invisibles, sino por los héroes de carácter más o menos humano y por medio de los cuales se realiza el destino del mundo” (p. 282). Esa misión última, de nueva cuenta, se extiende al presente en los equipos o selecciones que llevan,

---

<sup>24</sup> Ese trono es aún representado en las copas, medallas y efigies que acompañan hasta hoy los galardones: desde los deportivos, hasta los de las industrias de la música y el cine.

tácitamente, la misión de encausar con éxito, a través del buen rendimiento de sus cuerpos, el destino de su país o, en otros términos, el mundo de sus ciudadanos, concepto que, atado al de la polis, es también legado del mundo helénico.

La relación entre la concepción de lo heroico y la del cuerpo como posibilidad de unión entre las dimensiones de lo humano y lo divino, es especialmente evocada, en la narrativa mitológica griega por la persona de Heracles (cuyo nombre latinizaron los romanos como Hércules): “El héroe por antonomasia de la mitología clásica, famoso por los doce trabajos que emprendió” (Vernant, 2000, p. 217), quien tiene al nacer condición de hombre mortal: “no es un dios, no ha subido al Olimpo; es, simplemente, el hijo de la unión de Zeus y una mortal, Alcmena”. (p. 50). Heracles, encuentra en Sansón, un paralelo dentro de la narrativa mítica judeocristiana (p. 155): para los dos, la fuerza de sus cuerpos fue metáfora de la fuerza moral de acuerdo a las respectivas tradiciones de los pueblos, donde cada uno de sus mitos nacen. En el caso del héroe hebraico, la clave simbólica de su fuerza reside en su propio cuerpo, al provenir de la longitud de su cabello, interpretada en ocasiones como símbolo de la libido (Sierra, 2022) (ergo, del reconocimiento de la condición carnal o corporal). Se declara además servidor de Yahveh con quien se soslaya una relación casi paterna, pues su madre era estéril y recibió un mensaje de un ángel enviado desde el cielo para anunciar su futura concepción. En el versículo bíblico aparece Yahveh, referenciado solo, junto a la madre de Sansón: "Nunca me ha tocado la cabeza una navaja, porque soy nazir de Dios desde las entrañas de la madre. Si me cortaran los cabellos, desaparecería mi fuerza y sería como un hombre cualquiera" (Jueces, 16,17).

En el caso de Heracles, su fuerza física representa la clave para sortear los denominados trabajos herculinos: pruebas impuestas por la furia de Hera, al descubrir su condición de vástago nacido de la infidelidad de Zeus (esposo de Hera) con Alcmena, una mortal en cuya genealogía corría ya sangre heroica, al ser nieta de Perseo. Como en otros de sus acometimientos sexuales, capitaliza Zeus en este relato su poder de transformación. Pero, distinto a la mayoría de ellos, cobra, en el particular episodio mitológico, forma corpórea, no en un animal (como el blanco toro minoico sobre el que montó Europa para refundirse a su galope con la espuma y el azul turquesa del mar mediterráneo), sino de ser humano: el valiente guerrero Anfitrión, esposo de Alcmena. Como impostor, el más grande entre las deidades olímpicas aprovechó la ausencia de Anfitrión una noche, haciéndose pasar por él para hacer a Alcmena suya. La relevancia del cuerpo dentro de la cosmovisión antigua griega, decantada entre otros en el constructo y narración míticos de Heracles no es poca, y trascendería, pues “tanto al final de la Antigüedad como en el Medioevo tardío, fueron las narrativas mitológicas grecolatinas comúnmente reinterpretadas a modo de alegorías cristianas”<sup>25</sup>, dentro de las cuales fue el mito de Hércules “retrabajado desde la perspectiva cristiana, a la luz de la interpretación figurativa típica de la cultura medieval”<sup>26</sup> (Scafoglio, 2020, p. 155). Remite ello a la adaptación realizada por San Agustín y Santo Tomás de Aquino de los pensamientos platónico y aristotélico, plasmadas en las doctrinas patrística y escolástica y, a través de

---

<sup>25</sup> T. de A. de “*As in late antiquity, so too in the later Middle Ages mythological narratives from Greek and Roman antiquity were often reinterpreted as Christian allegories.*” (Scafoglio, 2020, p. 155).

<sup>26</sup> T. de A. de “*...reworked in a Christian perspective, in the light of the figural interpretation typical of medieval culture...*” (Scafoglio, 2020, p. 155).

éstas, a la narrativa cristiana fundada precisamente en el cuerpo de Cristo, su autor, quien sufriera un destino de martirio físico que deviene en la práctica romana de la crucifixión, como castigo para quienes, entre otras, se adhiriesen a narrativas que se alejaran de la oficial Ley del Imperio. Es a partir de lo anterior entendible el paralelo entre las características crísticas<sup>27</sup> y la figura de Hércules, pues “es éste hijo de un dios (no cualquiera, sino el más importante); es concebido por Júpiter con una mortal; debió encarar una serie de infortunios y dificultades con abnegación y propio sacrificio; liberó al mundo de una hueste de monstruos quienes representan la maldad”, y “finalmente, tras su prematura muerte, fue deificado y bienvenido en el Cielo, junto a su padre.”<sup>28</sup> (Scafoglio, 2020, p. 155). Cumple también la figura mítica de Sansón, varias de tales características. Heracles trascendió del ámbito narrativo mitológico, al del teatro en dos tragedias: Heracles, escrita por Eurípides en Grecia y Heracles Furioso, creada en Roma por Séneca.

Pero además de las prácticas deportiva y religiosa, encontraron los griegos en las manifestaciones estéticas, un vehículo para su propia representación, así como la de sus narrativas míticas, exaltando abstractamente a la vez valores, en atributos de las artes plásticas como la armonía, la pureza, la geometría y la

---

<sup>27</sup> De donde devendrá la concepción del cuerpo una vez se acepte la narrativa cristiana como oficial del Imperio Romano, a partir de la firma del Edicto de Tesalónica (27 de febrero del 380 d.C), bajo el reinado de Teodosio

<sup>28</sup> T. de A. de “... *he is the son of a god (not just any god, but the most important); he was conceived by Jupiter with a mortal woman; he had to face a series of mishaps and difficulties with self-denial and self sacrifice; he freed the world from a host of monsters that represent evil (or could also be viewed as symbols of sin, so that he may be said to have liberated humanity from sin); finally, after his premature death, he was deified and received into heaven with his father*”.



proporción que rigen tanto a la escultura, como a esa forma escultórica en movimiento, que es en parte la danza, constituida por iguales principios. Es entonces entendible que existan por testimonio de la danza en el mundo griego, tres fuentes. Las primera de ellas está compuesta por la escultórica, dentro de la cual se destacan las obras de Praxíteles y su escuela, marcadas por un realismo distintivo o “veracidad naturalista” (Sánchez & Escobar, 2015, p. 89), a través del cual se representaron las más de las veces, cuerpos desnudos<sup>29</sup>. La representación artística no se sustrajo a la cosmovisión dominante y, concordante con cuanto sucedía en la arena política, eran las representaciones escultóricas, en su gran mayoría, masculinas: “en una sociedad androcrática, como lo era la Grecia antigua, resultaba inevitable el predominio en el arte del cuerpo masculino desnudo”. (Tiveros, 2015, p. 105). Persistiría tal constante durante los períodos Arcaico (ss. VIII-VI a.C.), y buena parte del Clásico (ss. V-IV a.C.), como si fuese la desnudez fiel a un ideal de pureza de la esencia humana, liberando al cuerpo y al ser, de las ropas que alegóricamente les ocultan y les sobran.

Los dibujos en los vestigios de platos y utensilios domésticos, con un espectro cromático oscilante entre el negro y un ocre rojizo o anaranjado; y la arquitectura de recintos dedicados a esta forma de arte que, de manera indisoluble, se fusionó con el teatro. Existió en el modelo de tales recintos, un espacio dedicado para la evolución de los cuerpos danzantes, en el área ocupada en los actuales teatros, por la orquesta. De hecho, el nombre original de la misma,

---

<sup>29</sup> La primera escultura de un cuerpo desnudo se puede re-montar a finales del siglo VIII a.C., con las estatuas halladas en Dreros, Creta, (fig. 1) donde una imagen, probablemente de Apolo desnudo, aparece entre las figuras vestidas de su madre y hermana, Leto y Artemis. (Sánchez, 2015, p. 89).

*orjestiká*, denominaba el conjunto de pasos y sus combinaciones, estructurados en composiciones coreográficas. Por su parte el término *joristiká*, designaba la translación que, danzando circularmente, trazaban los coros religiosos y escénicos; mientras *orjestes* se reservó para el bailarín solista, en las secuencias coreográficas y eventos públicos. En otros, más privados, representó el baile una actividad aspiracional, al reservarse para celebraciones en las cuales participaban las élites compuestas por las personalidades de mayor estatus y jerarquía social.

Homero da nueva cuenta de la danza, en el canto XVI de La Ilíada, cuando refiere a Polímele, madre de un oficial de Aquiles, quien era bailarina. Ejecuta su arte como parte del coro, en una danza ritual en honor a Artemisa. Viéndola en su movimiento, se enamora el dios Hermes de ella y, sin referencia a una transformación como las de Zeus, la posee, engendrando a Eudoro (Εὐδωρος), quien se convierte, al crecer, en uno de los cinco generales de Aquiles (Ἀχιλλῆος) durante la Guerra de Troya, comandando a 500 soldados y 5 mil mirmidones. El simbolismo mitológico es acá dicente: el cuerpo se presenta en este pasaje narrativo épico, lírico y literario, cumpliendo una función ritual, conectando los órdenes místico y bélico de modo horizontal, así como el humano y el divino de manera vertical. En relación a ello, no es el alma humana la que asciende acá, por medio de la danza, hacia la divinidad, sino un dios quien, atraído por ella, se acerca a una mortal para poseerla. La danza cumple así una función reveladora: a través suyo, en el marco de un ritual sacro, la condición humana devela algo déico, atractivo para el dios Hermes, hacia el cuerpo danzante. Los dioses griegos no estaban tan lejos de los humanos: por ello los visualizaron en un monte alto, pero enclavado en la Tierra. Y en el pasaje homérico la unión entre las dos

dimensiones engendra un hijo, quien enarbolará de algún modo los ideales nobles del caballero griego (nacido siglos antes que el medieval), poniéndose al servicio de su defensa:

Al frente de la segunda [hilera de guerreros de Aquiles], iba el marcial Eudoro, aún soltero, a quien había dado a luz Polímela, bella en la danza, hija de Filante. El pujante Argifonte se había prendado de ella, al verla con sus ojos entre las bailarinas en el coro de la ruidosa Artemis, la de áureos venablos. Al punto subió al piso superior y se acostó en secreto a su lado el curador Hermes y le procuró un ilustre hijo, Eudoro, rápido como nadie en la carrera y buen luchador. (Homero, 1996, p. 421).

Tal unión entre el uso del cuerpo para la danza guerrera, como para la beligerancia, con vínculos religiosos o mitológicos, y que es apuntada por Homero en el pasaje antes citado, conduce al surgimiento de bailes guerreros en el antiguo mundo heleno, que han trascendido en la historia como ‘danzas pírricas’, nacidas como representación de la lógica imbuida en la narrativa militar dominante dentro de la cosmovisión espartana.

## **4.2 Esparta, la danza y los guerreros**

En el marco sociopolítico, la polis-Estado de Esparta fue la némesis ateniense, pero compartió con ella un rasgo cultural helénico, y fue la disposición de la danza, en un lugar especial dentro de su cosmovisión, pero en este caso, a partir de la lógica estratégica militar. Cumplió la danza en Esparta una función formativa para la hermética casta militar que la gobernaba, siendo “disciplina

obligada de los jóvenes espartanos que se preparaban para la guerra” (Markessinis, 1995, p. 43). En el libro VII de La República, describe Platón a Esparta y a Creta, con sus constituciones dóricas, como timarquías o timocracias: vocablo ideado por el pensador para definir una *aríste politeía* (ἀρίστη πολιτεία) o mixtura política de ‘los mejores’ o más aptos para la gobernanza: “un régimen basado en el honor (*timé*) que, siendo imperfecto, es el mejor entre los imperfectos, con lo que alberga cualidades admirables que le aproximan a su Estado ideal” (Fornis, 2019, p.325). Según Karl Popper (2010), Platón, en la timocracia, ve la más cercana figura al Estado perfecto: “merced esta similitud entre Esparta y el Estado perfecto, Platón se convirtió en uno de los más grandes propagandistas de lo que cabría denominar «el gran mito de Esparta», esto es, el duradero e influyente mito de la supremacía de la constitución espartana y de su régimen de vida” (Popper, 2010, p. 55-56). Llama de soslayo la atención, y como nota al margen, que fuese el fundador de la Academia ateniense, quien apuntara explícitamente su admiración hacia el enemigo espartano.

La timarquía propuesta por Platón figura cierta novedad entre los ideales gubernamentales, pues representa un régimen de autoridad que sostiene por núcleo un valor, el honor, definiendo un régimen de vida, el de los espartanos. El honor se instrumentaliza en la praxis de la estrategia militar desenvuelta sobre el campo de batalla, e institucionalizada en un ejército de élite, compuesto por militantes, cuyas armas -de uso extendido por el antiguo mundo griego- eran: para la ofensiva, el *dori* (δόρυ) o lanza larga primaria con puntas rematadas en acero, inmortalizada en la tragedia *Áyax* (Αἴας) de Sófocles (496 a.C-406 a.C.); también el *xiphos* (ξίφος) o espada corta secundaria de bronce con doble filo. Se sumaban

a éstas arcos y jabalinas mientras, para la defensiva, se utilizaban escudos. Todos ellos, sin embargo, eran extensiones de la más poderosa arma espartana: los cuerpos entrenados de sus soldados quienes debían formarse en pericia y experticia para su manejo a través, entre otras prácticas, de la danza. Así, no bailaron los espartanos danzas en honor a la guerra; más utilizaron la danza, para el cultivo del cuerpo, encuadrado en una lógica bélica, donde estaba en constante juego el honor propio y, sobre todo, el de la polis. El cuerpo y la danza, servían en Esparta a un ideal mayor pues, según afirma Werner Jaeger, la educación física en Esparta “no tendrá por objeto seleccionar héroes, sino formar una ciudad entera de héroes, de soldados dispuestos a consagrarse a la patria” (Marrou, 1971, p. 35). Los cuerpos de los soldados eran el insumo esencial de la falange, la más ingeniosa y trascendente de todas sus formaciones, que asemeja la de los gansos en vuelo migratorio (y legada siglos después a los romanos), en una estratégica y geométrica planimetría coreográfica en forma de ‘V’ o punta de lanza. El ciudadano espartano ejemplar, debía ser un buen guerrero; y su cuerpo, formado en parte por medio de la práctica dancística, era el instrumento para convertirse en ello.

Jenofonte (1973) abre La república de los lacedemonios, exponiendo como lo hace Platón, su admiración por esta polis: “una de las ciudades menos pobladas” y, sin embargo “la más poderosa y renombrada de Grecia” (p. 40). Indaga a lo largo de su obra sobre la razón de tal talante, atribuyéndola en gran medida a la educación, normada por la *rhetra*<sup>30</sup>, sobre la que fundamentó Licurgo

---

30 La intencional reconstrucción de un acto legislativo/oracular que se pensaba había creado a la comunidad espartana. (T. del A. de “the intentional

su legislación. Dicha ley se centró en la formación del cuerpo humano, contraviniendo aspectos de los modelos pedagógicos preponderantes en las demás polis. Esparta realiza lo que denomina Marrou (1971), una revolución moral, actualizando los ideales de la virtud y perfeccionamiento espiritual, donde el individuo es subordinado al colectivo político, tal como el bailarín a su compañía o ensamble. En tal sentido, la danza hacía parte en Esparta, de un conjunto de disciplinas físicas para la formación del cuerpo, usándola como entrenamiento de defensa y con miras a que estuviesen listos para la expansión política de la ciudad. Y por ello enfilaban en el ejército a jóvenes espartanos con cuerpos entrenados para la efectividad estratégica y militar, en el campo de batalla.

El sistema pedagógico centrado en el desarrollo de competencias propias de la agilidad de los cuerpos, se convirtió así en identitario de la ciudad, dado que “semejante perfección técnica exigía una enseñanza, entrenadores y maestros” (Marrou, 1971, p. 37). Mereció así el apelativo de *paideia* espartana, “que conocemos por Jenofonte, y en el que todos los esfuerzos se dirigían a la preparación militar, al desarrollo de la fuerza física” (Leturia, 2014, p. 138). El mismo Jenofonte, y luego el historiador Plutarco en la antigua Roma, dan cuenta en sus escritos de un modelo educativo espartano dividido en etapas definidas por las edades de los alumnos. La última de éstas estaba marcada por la impronta de privaciones, y se introducirían en ella la danza y la música, como metodologías de

---

reconstruction of a legislative/oracular act that was thought to have created the Spartan community.” (Naffisi, 2010, p. 89)). Fue adquirida por el legislador espartano gracias a la pitonisa de Delfos.

entrenamiento y construcción identitaria de la polis<sup>31</sup>. Es de resaltar que en el caso de las jóvenes espartanas, estas estudiaban con menor énfasis las danzas corales (Fornis, 2019, p. 325) aunque esta actividad estaba mejor reservada para el entrenamiento masculino, pues eran las féminas vistas casi de manera eugenésica: debían ser fuertes, entrenadas de modo rudo con la gimnasia, bajo la misión de procrear las futuras generaciones de soldados espartanos, preparados para guardar la independencia política y el honor de su ciudad, así como extender su dominio territorial.

#### **4.3 El sello y el legado de las danzas pírricas**

Este breve marco contextual conduce a la comprensión sobre el origen de las danzas pírricas, instaladas en el entorno sociocultural y político espartano. Leturia (2014) las define en principio como “combate simulado, con movimientos de defensa y ataque, que entrena para la actividad bélica”; y nótese que prefiere su mención en plural, pues advierte que cobija un conjunto de danzas, reunidas bajo una misma denominación categórica donde resulta crucial entender que

la diversidad de sus concreciones y transformaciones espacio-temporales, las facetas que sus dispares propuestas etimológicas delatan” y “la central importancia que adquirió su puesta en escena por coros danzados, mediante la recitación compartida como recurso para mantener

---

<sup>31</sup> La primera es la de los paidés, que comprende niños entre los 7 y 12 años. La segunda, a partir de los 12 años cuando se denominan efebos, para quienes el robo, según Licurgo, sería una práctica adiestradora en competencias necesarias para las futuras batallas.

convenciones sociales y establecer actitudes cívicas (Havelock 1996), propiciatorias o epidícticas (Leturia, 2014, p. 157).

Revela Leturia (2014) en su crítica tres funciones socioculturales de las danzas pírricas, la última de las cuales abarca dos aspectos, y que trascienden el ámbito del entrenamiento físico. La primera, es el reconocimiento de su naturaleza dinámica que evoluciona y se transforma de una manera tan poco estática como la historia y la cultura, siendo así la danza un reflejo de esta misma condición. La segunda, es la complejidad que representa establecer un preciso origen etimológico que obedece, con alta probabilidad, a la dificultad epistemológica sobre el conocimiento de su nacimiento exacto. Este rasgo se encuentra redoblado por el dinamismo en el surgimiento de los pueblos helénicos, subrayado por la ausencia de quienes escribieran su historia *in situ*. También, al hecho de que la danza es, en general, resultado de esas mismas dinámicas que le van modelando, y rara vez tiene una fecha que date su precisa aparición en un registro histórico, sea literario o gráfico. El tercer atributo anotado por Leturia (2014), es la relación de las danzas pírricas con la actividad escénica (en los ensambles o coros), ideada también por la cultura helena, abordada y analizada por Aristóteles en Sobre la poética (Περὶ Ποιητικῆς), escrita en el siglo IV a.C. (entre el 335 y el 323 a.C.); y, más de un milenio después, por Nietzsche en El surgimiento de la tragedia y el espíritu de la música (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), obra escrita entre 1871 y 1872 d.C. Leturia en su análisis dibuja tres funciones que pueden ser sintetizadas de la siguiente manera: la cohesión del tejido social y cultural, el sostenimiento y difusión de las tradiciones



(de alguna manera la trascendencia generacional de dicho tejido a través del lenguaje mismo de la danza), y el cultivo de actitudes cívicas. En relación con éstas, revela la importancia de la danza para la configuración de un sentido de ciudadanía, cumpliendo por lo demás una función retórica. Esta interpretación de las funciones de las danzas pírricas coincide con las identificadas por Alonso (2011) quien, afirmando el origen religioso de la danza en la Antigüedad clásica grecorromana, subraya que ella:

Representa un papel destacado en la creación de identidades de grupo, ofrece un espacio común de participación ciudadana, simboliza ocasiones especiales en el calendario y, al mismo tiempo, establece un medio de conexión entre los seres humanos y la divinidad. (p. 183).

Ha de añadirse a lo dicho hasta acá, la función de la danza como medición del tiempo, lo cual encuentra su explicación en su religioso y ritualístico origen, desde el cual se le podría entender, según lo anterior, como un ejercicio identitario y cultural colectivo. El calendario sagrado definió una cronología ritualística a lo largo del año, tomando en ocasiones por referencia los solsticios, y ciertas danzas vinculadas con el significado de los mismos que contribuían, como un lenguaje simbólico, a conferirles sentido, al interior del grupo humano. Un claro ejemplo de ello, son las fiestas dionisiacas celebradas al inicio de la primavera, más adelante abordadas. El nexo existente acá entre religión y guerra, no es nuevo: cuenta con un sinnúmero de episodios a lo largo de la historia que dan cuenta de ello. Finalmente, son las dos actividades gregarias y culturales. Lo que se propone

quizá novedoso es que, en el caso de las danzas pírricas, pueda el baile constituir un nexo entre las dos órdenes, con un protocolo ritualístico, que llama a la construcción de un sentido de colectividad, aunque pueda su costo ir en detrimento de otras culturas y pueblos.

#### **4.4 Danza y educación: formación del cuerpo y del ser en la antigua Grecia**

Al tiempo que Alonso advierte sigilo al abordar las aproximaciones a las danzas griegas desde el presente, por carecerse de testimonios gráficos ilustrativos, es Platón quien a través de la literatura da cuenta de ellas:

De estas dos, a la guerrera, diferente de la pacífica, se le podría denominar correctamente pírrica, porque imita los movimientos realizados para evitar todos los golpes de mano y de dardos con giros de la cabeza y con todo tipo de ductilidad, saltos en alto y agachadas, y los contrarios a éstos que se hacen para las posiciones de ataque, que intentan imitar las posturas en los tiros de arcos, jabalinas y de todo tipo de golpes. La posición erguida y tensa de estas posturas, cuando se produce una imitación de los cuerpos y almas buenos, en la que los miembros del cuerpo se mueven, en general, en línea recta, es correcta, mientras que no admitamos como lo contrario a esos movimientos. (Platón 1999, p. 58).

Platón distingue al inicio del pasaje, dos danzas: la pacífica y la pírrica, cuya dialéctica (paz-guerra) refleja los dos polos de una lógica hegemónica entre las ciudades-Estado helenas, instrumentalizada en sus ejércitos, supeditados al

desarrollo físico de sus militares. Aparece recurrentemente en el pasaje la acción de la imitación. La danza pírrica emula en sus movimientos, como revela Platón, la defensiva guerrera, pero, también, la lógica que le subyace. Tales movimientos son descritos de modo que denotan competencias de experticia y agilidad.

Aristóteles, por su parte, vinculará la lógica corporal con la función social del individuo: “La naturaleza quiere incluso hacer diferentes los cuerpos de los libres y los de los esclavos: unos, fuertes para los trabajos necesarios; otros, erguidos e inútiles para tales menesteres, pero útiles para la vida política (ésta se encuentra dividida en actividad de guerra y de paz)” (Aristóteles 1988: 58). En *La política*, el discípulo de Platón, comienza planteando la reflexión sobre la función social de la danza como materia para la educación, en pos de la construcción de una polis ideal. Indagando sobre la danza como materia de estudio curricular, le ubica entre “las cosas que no son en sí mismas buenas, sino agradables, y que a la vez ponen fin a los cuidados, como dice Eurípides” y entre las que, como la música, “incita de alguna manera a la virtud, en lo que ella es capaz; como la gimnasia proporciona al cuerpo ciertas cualidades” (Aristóteles, 1988, p. 464). Prefiere referirla del lado de lo liberal y lo noble, haciendo ver que estas son “disciplinas útiles no sólo por su utilidad, como por ejemplo la lectura y la escritura, sino porque mediante ellas, puede llegarse a otros conocimientos” que, como el dibujo, confieren “capacidad de contemplar la belleza de los cuerpos” (Aristóteles, 1988, p. 464). Aparece así el cuerpo en el pasaje aristotélico, como objeto estético, al tiempo que se toma su belleza, como una forma legítima del saber. Puede así considerarse el cuerpo, dentro del paradigma aristotélico, como un tópico de convergencia entre las dimensiones epistemológica y estética.

Develando aún más el lugar ocupado por la formación del cuerpo dentro de su paradigma filosófico, añade Aristóteles la dimensión ética, en tanto que dentro de ella es objeto susceptible de ser sometido a un proceso formativo. El materialismo de Aristóteles se refleja en la postura frente a los procesos pedagógicos, en los cuales antepone el cuerpo a la mente, como objeto de la educación: “puesto que es manifiesto que la educación debe hacerse antes [...] en cuanto al cuerpo que a la mente” (Aristóteles, 1988, p. 461). Apunta con ello a una dirección alterna al idealismo platónico: si para Platón el cuerpo es la imperfecta mimesis de un ideal que, fuera de sí mismo, ha de alcanzar, para Aristóteles, es el instrumento inicial de un sendero hacia la mente, ubicada en el interior del sujeto.

El cuerpo es para Platón punto de partida de un viaje hacia afuera del ser; para Aristóteles es el inicio de un viaje hacia adentro. A pesar de tal disenso, comparten los dos paradigmas, la relevancia que a lo corpóreo conceden, reconociéndolo como parte constitutiva de la persona. Se aproxima a través suyo la formación dancística -de la cual es objeto el cuerpo-, a la dimensión ontológica. Coincide ello con planteamientos teóricos actuales como el de Román (2021), según el cual la danza es expresión de la transformación ontológica, donde las habilidades y elementos que le constituyen, representan vehículos para la construcción de capacidades en la persona, denominadas por él características ontológicas, y descritas así:

la capacidad de lidiar con el propio peso corporal e integrar lo ligero/pesado en el propio movimiento; la capacidad de repetir y, con ello, moverse entre los polos de diferenciación e identidad; las capacidades de escuchar,

pensar, observar y recordar los sueños; y la capacidad de cohesionarse afectivamente a un grupo de edad (Román, 2021, p. 189).

En esta descripción se resalta la capacidad de autocontrol de los individuos, aunada a la repetición de procesos relacionados con la construcción de identidad, como el escuchar, pensar, observar y recordar, así como el sentido de la cohesión grupal que exige el continuo ejercicio de la danza; todo esto pueden ser orgánicamente relacionado con la formación a la ciudadanía. Y por ver tales bondades, Aristóteles vincula la formación del cuerpo de cada persona, con la conformación del cuerpo social de la polis ideal. Ahora bien, atribuye la formación física a la gimnasia y al deporte, mientras que a la danza la ubica del lado de la música, sometiéndola a la reflexión ética.

En igual línea, Aristóteles advierte la importancia de los hábitos sobre la razón. El cultivo del cuerpo, por tanto, debe darse a través del entrenamiento. Para conducirlo dentro de un ámbito académico, señala que debe realizarse desde la más temprana infancia, conducido por dos figuras: el maestro de gimnasia, quien confiere al cuerpo cierta disposición, y el entrenador deportivo, quien les hace emplearlo en los ejercicios. Divide la disposición atlética de las formas y el desarrollo corporal. Puede en tal sentido señalarse que, la disposición o condiciones propias del cuerpo, sin una formación que trace estructura en la formación del mismo, será incompleta desde la perspectiva aristotélica, lo cual refuerza la visión integral que distingue su propuesta pedagógica. En tal sentido, coloca por ejemplo a la educación lacedemónica, haciendo una revisión crítica de

ella, sosteniendo que los niños espartanos son embrutecidos en su formación física con trabajos, lo cual no conduce necesariamente al desarrollo del valor. Ratifica esto que, para Aristóteles, la educación idónea del cuerpo implica la formación del carácter, de lo cual, a su modo de ver, (apelando a su interés naturalista), son ejemplo los leones. Como anotación, Platón ve con admiración la configuración política de Esparta, mientras que Aristóteles reconoce en principio los aciertos, en cuanto a la educación física de los jóvenes lacedemonios, mas luego hace una crítica donde pone de relieve que, en ella, “lo noble y no lo brutal debe desempeñar el principal papel” (Aristóteles, 1988, p. 462). La integralidad de su visión -y desvelando de nuevo su interés naturalista- habla de la importancia de acompañar el entrenamiento físico con un régimen alimenticio adecuado. En la niñez, propone para el entrenamiento físico, se realicen ejercicios ligeros y una nutrición no rigurosa, mientras que, para la pubertad, hace ver la necesidad de ejercicios más demandantes y una rigurosa nutrición. Llama la atención, sin embargo, la escisión que plantea entre las formaciones física y mental, describiéndolas como contrarias. Aun cuando no es del todo clara su contradicción, se podría pensar que una estaría relegada a los atletas y la otra a los filósofos, o que se deberían dosificar en proporciones diferentes, en función de la edad del educando, o que al menos deben asignarse tiempos diferentes para cada una. Advierte por último sobre la consecuencia de forzar exageradamente el cuerpo en función de su rendimiento, usando como ejemplo la baja tasa de éxitos para su época, por parte de los atletas espartanos en las Olimpiadas.

Aristóteles, en el siglo IV a.C., según Nikitaras et al. (2010), reconoce las bondades y posibilidades de la música para la formación de las personas,

subrayando, para tal función dos cualidades que, no sólo comparten el ser expresión estética como la danza, sino que constituyen sus ineludibles vasos comunicantes: la armonía y el ritmo. Recomienda por ello buscar para los fines éticos y ontológicos, relacionados con la construcción de la polis ideal, los más adecuados. Este objetivo orientaría los procesos pedagógicos que sostenían la formación de los ciudadanos desde su más temprana infancia, procesos a cargo de los cuales había mentores quienes daban, a la formación del cuerpo como para la música, alguno de estos tres sentidos, que no son mutuamente excluyentes: la educación (hasta acá referida) el juego y la diversión.

En cuanto al cuerpo como instrumento al cual el juego da sentido, se propone aquí partir del vínculo existente entre las actividades lúdicas y los espacios de ocio, al respecto del cual se afirma en *La política*: “se necesita el ocio para el nacimiento de la virtud” (Aristóteles, 1988, p. 421). Dicha virtud es, para Aristóteles, “fuente de las mejores pasiones y acciones del alma”, y la “encargada de unir el conocimiento y la acción” (Garcés, 2015, p. 127), siendo causa junto con la razón, de toda rectitud. Para Aristóteles, entonces, los espacios de ocio son campos de oportunidad para el cultivo de la virtud, razón por la cual se hacen necesarios los juegos desplegados en ellos, para la formación de mejores ciudadanos en la polis. El juego tiene por fin, en este paradigma, el descanso y es en tal sentido apetecible, teniendo en ocasión de la música y la danza, al cuerpo por instrumento. Se sigue de ello la explicación a una de dos aparentes contradicciones en la visión aristotélica en relación con el juego: las acciones lúdicas no implican necesariamente la quietud física, sino un cambio en las actividades del cuerpo que puede producir un “recreo espiritual” (Huizinga, 2007,

p. 619). El baile puede inscribirse de tal suerte, dentro del paradigma aristotélico, en un modelo de desarrollo humano y ciudadanía (por tanto, de identidad), de cultivo del bien común entre los *civitas*, que refleja el planteamiento ético del estagirita. La virtud, afirma el pensador, es además del honor trofeo. Por tal razón, actividades lúdicas como la música y la danza intervienen en la evolución de valores, aproximándose así al campo axiológico. Por lo demás, la virtud entraña, dentro del mismo, una relación con la felicidad, razón por la cual el espacio de ocio, y actividades como la danzaria, serían propicios para la formación de ciudadanos buenos y, además, felices. El cuerpo danzante es pues, en el espacio lúdico aristotélico, instrumento para el cultivo del sentido de ciudadanía, de virtud, de valores, de identidad, de excelencia y de felicidad.

Y se presenta aquí el segundo aparente contrasentido. Por una parte, Aristóteles reconoce la importancia de la música, como actividad formativa dentro de la *paideia*, para su tiempo pretérita: “Hoy día, dice Aristóteles, la mayoría practica la música a causa del placer, pero los antiguos la contaban dentro de la educación, porque la misma naturaleza exige, no sólo que trabajemos bien, sino que pasemos bien los ocios” (Huizinga, 2007, p. 13). Sin embargo, al mismo tiempo, “califica a los músicos profesionales de gente insignificante” (Huizinga, 2007, p. 37). Se puede a partir de ello comprender que si bien actividades como la música y la danza representan en la visión aristotélica instrumentos óptimos para servir a un bien mayor que es el cultivo de la virtud, constituyen medios formativos, mas no representan fines profesionales deseables o de dedicación exclusiva, en sí mismos. Ese lugar algo incómodo, ocupado por actividades como la música tanto en el planteamiento de Aristóteles como en el de Platón, se debe en parte a un



artificio lingüístico: no existió en la antigua lengua griega un término como el latín *ludus* que designase y concibiese el juego como lo conocieron los romanos y como en las lenguas romances existe hoy. Sin embargo, el nexo propuesto por Aristóteles entre la música y las artes escénicas con el juego, ha dejado su huella en ciertas expresiones lingüísticas: “también el lenguaje refleja esta estrecha conexión, sobre todo el idioma latino y todos aquellos otros que han bebido de la fuente latina. El drama se llama juego y es jugado, representado” (Huizinga, 2007, p. 15). Un caso visible de ello es el idioma inglés en el cual, tanto para la representación escénica, como para la acción de tocar un instrumento, se utiliza el verbo *play* que, además, como sustantivo, designa una obra teatral.

Quizá una de las más reveladoras justas en el pasado clásico en cuanto a la función del cuerpo en movimiento son aquellas cuyo origen yace en lo alto del Olimpo. Para los griegos, el esfuerzo físico representó en ellas un instrumento de conexión sacra con los dioses, quienes, según la narrativa mitológica, allí vivían. El caso espartano sustenta el uso del cuerpo como instrumento de conexión con lo sagrado, en el marco de las sacras creencias helenas: los jóvenes soportaban en Esparta dolorosas pruebas físicas ante un altar, como parte del ritual iniciático que marcaba el tránsito de la niñez a la adolescencia. También, se creía en el mundo heleno que los vencedores de las Olimpiadas adquirirían la facultad de insuflar con su aliento renovada vitalidad a sus abuelos. Los romanos, por su parte, ubicaron el cuerpo dentro de una cosmovisión marcada por la lógica bélica. Así, el énfasis de las mismas competencias fue depositado sobre la afronta humana de entre la cual, como en la guerra, habrían de salir ganadores y perdedores. El lenguaje actual sugiere esta diferencia: para los griegos, las celebraciones del cuerpo, honrando a

los dioses a través de pruebas atléticas, serían mejor llamadas Olimpiadas; para los romanos habrían constituido más los Juegos Olímpicos. Una diferencia igual acontece con la danza, que comparte con la competición atlética, al cuerpo: fue en el mundo griego una actividad sobre todo mística mientras, en el latino, adquirió un carácter social, erótico y recreativo.

Aparece aquí el rasgo tercero de tipificación aristotélica en cuanto a la música, que es la diversión. En tal sentido, se adjuntaría con la danza -según Huizinga (2007)-, a la bebida y el sueño, como actividades recreativas, disipadoras de cuidados. Implican las dos últimas actividades a un cuerpo ausente de razón, cediendo ante el descontrol con la ingesta de alcohol, y el tránsito hacia el dominio onírico, cuando duerme. Vino y sueño poseen, además, una dimensión mítica. Según sugieren las obras líricas de los poetas Melanípides de Melos y Nicandro de Colofón, “Dioniso regalaría a Eneo la primera vid plantada en Grecia y un pastor suyo, de nombre Estáfílo (Στάφυλος), al observar que un carnero se desviaba con frecuencia hacia aquella planta, recogió el fruto, lo exprimió y se lo ofreció a Eneo, quien habría dado al líquido así obtenido un nombre derivado del suyo (Οἰνεύς/οἶνος, “vino”), mientras que el fruto de la planta recibiría el nombre del pastor que lo descubrió (Στάφυλος/σταφυλή, “uva”) (Morala, 2018, p. 45). Además, según Méndez (2007), el exceso etílico fue asociado con personajes míticos, cuyos cuerpos representarían anomalías en referencia a los humanos: particularmente antropozoomorfos como los de sátiros y centauros; o mutantes, como los cíclopes.

Legó Eurípides en las artes escénicas de la antigua Grecia un representativo ejemplo de ello en el drama satírico El cíclope. Se encuentran en él,

Polifemo –hijo de Poseidón– y Ulises, quien conversa previa aparición de aquel con el sátiro Sileno, sirviente del cíclope. Advierte Sileno al protagonista de La Odisea sobre los peligros de la isla de Calipso, donde se encuentran, al tiempo que el héroe revela su necesidad de hacerse de provisiones, para continuar su viaje a Ítaca. Sucede entonces una transacción, en la cual intercambia Sileno las provisiones que Ulises necesita, por vino, identificado ya, como “la bebida de Dioniso” (Soares, 2021, p. 45). El fondo de las copas o *kylikes* era ornado con imágenes que podían involucrar escenas mitológicas protagonizadas por seres también antropozoomorfos como el Minotauro en afrenta con Teseo; o llevar la palabra *kalos* (de donde proviene el sustantivo cáliz), un término para elogiar a los hombres físicamente bien parecidos. En cualquiera de los dos casos, la visibilidad de las figuras o letras en el fondo de los cálices daba cuenta de la transparencia y pureza del vino. El escritor Filóxeno de Citera (435-380 a.C.) figuró entre sus 24 ditirambos uno que tenía por protagonista también al monstruo de un ojo, en su obra Cíclope, de la cual queda sólo la imitación de Teócrito donde se satiriza a Dionisio I, tirano de Siracusa, ciudad que se aloja hoy en la isla de Sicilia, Italia.

En la Poética (traducida a veces como Sobre la poética) Aristóteles entiende la danza como expresión de la naturaleza humana y como imitación, relacionando ética y estética, al establecer para ésta categorías morales, así:

Mas, ya que los que imitan, imitan personas que actúan, y forzosamente éstos son gente honrada o vil [...], o bien imitan a personas mejores, peores o semejantes a nosotros [...] Porque también en la danza, en la aulética y en la citaródica, es posible que se produzcan estas diferencias [...] (La poética de Aristóteles, 1448).

Aristóteles, como Platón, comprende la danza, desde la luz que emana la dimensión ética del existir, como una composición de naturaleza humana en la que se entrelazan la armonía y el ritmo. A este respecto vale destacar que la armonía que hace parte del mundo de la danza, resulta distintiva en otras dimensiones o categorías de estudio aristotélicas, como el ordenamiento del cosmos y la idea de la deidad. En suma, el movimiento es un elemento transversal a la comprensión del cosmos aristotélico que encuentra en la danza un camino distintivo de expresión, aportando a su entendimiento teórico.

Por otra parte, comparte también Aristóteles con Platón una visión educativa que, en la búsqueda de la integralidad, contempla a la danza con tal relevancia que, categoriza al hombre inculto como no danzante, mientras que al hombre educado le es dado el baile: “Así pues, los no educados de nosotros somos no danzantes, mas los educados son satisfactoriamente bailarines” (Nikitaras et al., 2010, p. 56). Además de facultades físicas como la salud y la flexibilidad, recomienda Platón el ejercicio dancístico para la cordialidad del alma y la ecuanimidad mental. A igual tiempo, tipifica la danza bajo dos categorías que pertenecen más al orden ético: la noble, que delicadamente dignifica, y la despreciable, interpretada por los seres mezquinos. Califica las vainicas, interpretadas hoy dentro del folclore popular en Valladolid, España, pero que encuentran sus raíces profundas en la Grecia platónica, como indignas para los ciudadanos atenienses de aquel tiempo.

#### 4.5 La '*mousiké*': comprensión holística de la danza en la antigua Grecia

Acudiendo a la precisión, el término utilizado por los griegos, que abarca a la danza, es el de *mousiké*, conformado este por una triangulación cuyos vértices eran el sonido instrumental, la palabra y la danza, como un todo. En otras palabras, en sus orígenes no concebían los griegos la danza como un arte o una destreza única en sí misma, sino que esta hacía parte de algo mayor.

Además de Platón (en *Las leyes* y *La república*) y Aristóteles (en *La política* y *La poética*), fue defendida como herramienta esencial de la *paideia* por Damón, en un conversatorio que dio frente a la colina consagrada al dios Marte, y de la cual tomó el nombre su discurso: el *Areopagítico*. Realizó en él un planteamiento ético en relación con la *mousiké*, influenciado por el pensamiento pitagórico, y que influyó a su vez en los de Platón y Aristóteles. Señaló en él dos rasgos trascendentes de la *mousiké*: el primero, su importancia para la preservación de la tradición cultural de los pueblos; el segundo, el reconocimiento de su influencia en la formación del carácter en los jóvenes. Dicho carácter formativo fue en parte, lo que llevó a Nietzsche a describir la *mousiké*, como la obra de arte total que da por lo demás la mitad del nombre a su obra *El Nacimiento de la Tragedia y el Espíritu de la Música*. Nietzsche vislumbró con nostalgia en la ópera wagneriana, la más cercana representación al término de espíritu griego, en una época cuando habíase la música emancipado de la necesidad de la palabra y de la danza, tal como sucede, por ejemplo, en algunos conciertos de Mozart, Beethoven y Haydn, entre otros.

El anhelo de Nietzsche revela el potencial integrador de la *mousiké*, en la cual vieron los griegos un elemento idóneo como instrumento formativo, para el también integral sistema educativo de la *paideia*, que tenía por objetivo general “alcanzar la condición de ciudadano virtuoso en la polis griega” (Rodríguez López, 2006, p. 38). Al insertarse en la tríada estructurante del sistema educativo griego, cumplió la danza parte de una función formativa en el modo como los jóvenes helénicos concibieron su realidad, su cosmovisión. Por tal razón, identificó Platón en la Grecia clásica la *mousiké* con la sabiduría suprema, cuyas raíces ahondan en la época Arcaica, en la cual se articularon dos factores. El primero de ellos es la relación entre mito y rito que se manifiesta en las prácticas estéticas. El segundo, derivado del anterior, es el carácter divino conferido a tales prácticas por la figura de las musas, de quienes deviene el término mismo de *mousiké*.

En razón de este origen común, comparten música y danza indisolubles elementos: pertenecen unos, como el ritmo, el tempo y el compás al carácter formal de la ejecución, y otros como la dimensión agógica, a la interpretación. Se refiere aquélla a la manera particular como se revive cada obra musical o coreografía, adquiriendo matices y sutilezas originales que la hacen diferenciarse de otras ejecuciones, aun cuando sean de la misma obra. Las óperas y los ballets clásicos de repertorio, son su mejor ejemplo: La Traviata o El Lago de los Cisnes se ejecutarán una y otra vez dada su identidad clásica, pero cada cantante o bailarín imprimirá personalidad propia, individual, a los personajes perennes de esas obras. En palabras de Rodríguez López (2006), “la danza comparte con la música el elemento agógico, la velocidad, el ritmo y cadencia a la que se supedita el gesto, además del elemento dinámico, la intensidad que se imprime a este

gesto. Pero la danza tiene el poder de conquistar el espacio, la perspectiva aplicada al gesto.” (p. 48).

La unión casi indisoluble entre melodía y danza, además de la *mousiké*, encontró en el lenguaje de la Grecia antigua expresión en el término *chorein*, del que deriva el sustantivo choro el cual, según Rodríguez López (2006), “lleva implícito el sentido de la danza sustentado por el estrato musical sobre el que se desarrolla” (p. 48). Señala el investigador a Platón como autor de la relación entre chorea –o danza– con el vocablo *kara* –que significa alegría–, que de su unión con *terpsis* (agradable) devino en el nombre de *Terpsícore*, musa de la danza. La cercanía indisoluble entre las dos artes escénicas queda puesta de manifiesto también en el vocablo orquesta, el cual proviene de *orkesys* que significa el arte de danzar.

Los coros antiguos griegos entraban en trance, por ser el teatro una celebración religiosa, y acompañaban los versos de sus estrofas con movimientos, los cuales, a través de su repetición, fueron configurando códigos de expresión que imitaban acciones y movimientos mediante gestos expresivos, con los cuales se comunicaban al público. Es por tal razón que la mimesis o imitación, yace en el núcleo de la danza. Y el acto de imitación se extiende: la bailarina de El Lago, no sólo se transforma sobre el escenario en un cisne; también, con su ejecución, convierte el espacio del escenario mismo en un cuerpo de agua. El movimiento, transgrede en la danza, las fronteras del cuerpo. Su función transmutadora hizo además del espacio escénico una semiósfera de resignificación que fue reforzada por las máscaras: un signo que se podría adjuntar a significados diversos, en función del personaje y la obra que se deseara interpretar.

En sus movimientos de cadencia rítmica, el coro griego giraba en torno al *ara*, recitando una serie de versos dramatúrgicos. La acción de girar se conocía como *strefo*, que derivó en el término estrofa: el conjunto de versos recitados por el coro en cada uno de sus giros. *Orkhémai* (danzar) deriva de *erkhomai* (ir), con lo cual se subraya la noción de desplazamiento sobre el espacio, en un acompañamiento rítmico que a través de la cadente repetición ejerce en la visión aristotélica una fuerza sobre los poderes divinos que rigen el orden cósmico. Para los antiguos griegos, danza es todo movimiento así inscrito en el orden ritual por lo cual será danza una procesión religiosa, como la lucha o el *agón*. En palabras de Rodríguez López (2006), “El sustento de la danza, por tanto, lo constituye la noción de ritmo y su finalidad será la mimesis como fusión del individuo en el universo colectivo para, a través de la imitación, hacer renacer cíclicamente una acción anterior de carácter cultural o de carácter social” (p. 49). Por ello las planimetrías más populares que comparten los griegos con culturas de las más disímiles latitudes son la línea para el desfile sea marcial o religioso, y el círculo que simboliza la unión colectiva y la divinidad. Las interpretaciones individuales acompañadas de gritos sin aparente sentido, rememoraban en el inicio de una interpretación el caos que se iría acomodando a través de movimientos codificados en filas y círculos organizados que constituían un cosmos, expresión de un sistema de orden colectivo. De hecho, se denomina como al coro en movimiento que ejecuta un rito o culto. Revelan así baile y religión su nexo: con la acción danzaria, traspasa el coro los límites del teatro para intermediar la relación entre los seres humanos y la dimensión divina. El cuerpo se hace en la danza griega y por vía del coro un vehículo para experiencias metafísicas, mientras



refuerza en el orden físico el sentido comunitario. En el *threnos* o canto fúnebre, el coro clama, llora, se lamenta, y ejercen los coristas con su cuerpo la acción de golpearse el pecho, de modo que tal acción cobra, en el espacio de significación mortuorio, un sentido lamentativo. Gracias al coro griego y su danza, se traduce la mimesis en catarsis colectiva; la partida de un individuo hacia la muerte, se hace así una experiencia colectiva para quienes permanecen vivos.

Dicha experiencia en un marco ritual ha conducido a asociar, siguiendo las huellas de Aristóteles, el ditirambo con la tragedia, y las procesiones fálicas con la comedia. Reside además en el origen de la ritualidad procesional del cristianismo en festividades como la Semana Santa, cuando la máscara es la propia expresión facial de tristeza, y acompaña la procesión que en rítmico andar es mimesis del tránsito hacia otra vida, haciendo que todos los dolores de un individuo diluyan entre lágrimas su subjetividad en un océano de luto, evocando el ocaso de un dios solar y, por su ubicación en el calendario, un similar tiempo litúrgico al de las danzas dionisiacas, celebrando el renacer o la resurrección durante el solsticio de primavera. El *threnos*, como otros cantos-danzas fúnebres, hace uso del cuerpo mortal para, con la acción de su movimiento codificado, reforzar la creencia en la inmortalidad. En su función ritualística y mítica, facilita el descenso del occiso al Hades y, en el caso de héroes y dioses, el renacer. Resulta esto cierto para las polis como para las tradiciones agrarias, conscientes quizá más que éstas de los ciclos de fecundidad de la tierra, de los cuales fueron los mitos evocaciones. Cantos y danzas corales sirvieron tanto para la expresión de tal consciencia sobre lo cíclico en la naturaleza, como para la consolidación de un sentido comunitario. Lo uno y lo otro, fueron bailados y cantados para asegurar en lo mítico y ritual la

supervivencia individual, sujeta a la colectiva, tal como lo hicieron los hombres primeros de las cavernas, aunque quizá de un modo más elaborado. Esa sofisticación de orden cultural amplificó el espectro mítico y por ende ritual, de la cultura helena, así como los motivos para el repertorio.

La experiencia sensorial y ritual, cantada y bailada de modo colectivo a través del coro, celebró además del *threnos*, el *peán*, en honor a Apolo; el *linos* para bendecir la cosecha por las manos de los hombres en el campo recogida; y el *himenaos* para las ceremonias matrimoniales, donde coros separados de hombres y mujeres entablaban un diálogo responsorio que representaba el juego de cortejo previo a la consumación del acto sexual, junto con los epitalamios o cantos nupciales y los *thiasoi*, en honor a Afrodita. En el caso de las polis Estado consolidadas, se sumaron a ellos el *hymnos*, en honor a dioses y hombres; el *prosodión*, melodía procesional; el *parthénion*, en cuyo caso estaba el coro compuesto por vírgenes doncellas; y el *dithyrambos* dionisiaco. En las celebraciones deportivas existió el epinicio, reservado para la exaltación del vencedor, en las justas olímpicas. Existieron también danzas y cantos para los banquetes, ondeados en sus Diálogos por Platón, donde un solista, por lo general hombre, encabezaba y dirigía los cantos y danzas que le eran propios.

Tanto los estribillos como los movimientos dancísticos repetitivos, adquirieron una función mágico-religiosa pues su cadenciosa repetición, a modo de mantra cantado y bailado, representaba la invocación a algún dios para propiciar su llegada a la dimensión de lo humano. De alguna manera era esta última representada en el cuerpo, mientras los cantos y movimientos dancísticos le elevan a la de lo divino. Es importante señalar que Esparta llegó a ser el principal

centro musical durante el siglo VII a.C., disponiendo música y gimnasia, al centro de su *paideia*, por considerarlas idóneas para la formación de sus jóvenes, en la ley e identidad lacedemonias, así como en sus distintivos valores milicianos. Pero un siglo después, en el VI a.C., se convierte Atenas en la metrópolis de la *mousiké*, donde Pisístrato (607-527 a.C.) instituyó a las Grandes Dionisiacas, en las cuales el canto y las danzas corales dieron vida al *dithyrambos*. Sobre canto y danza, realizó importantes reformas musicales el personaje mítico-histórico Arión de Lesbos: el más reconocido tañedor de cítara en su tiempo, tenido por hijo de Poseidón y la ninfa Oncea, quien, a pesar de su origen, pasó la mayor parte de su vida en Corinto, haciéndolo su talento favorito allí, en la corte del tirano Periandro, desde donde emprendió exitosas giras por lugares como Sicilia, que le ganaron fama en el mundo heleno. Según el mito, al regreso de la Isla, fue secuestrado por los marineros del barco donde viajaba, a quienes ofreció dilataran su asesinato para escuchar una de sus mejores tonadas. Accediendo a ello, vieron los delincuentes cómo con su aguda voz atrajo Periandro a los delfines, en cuyo lomo navegó hasta llegar a salvo a costas corintias o laconias, dependiendo de la versión del mito. Muerto Arión, dispuso Apolo su figura, junto con la del delfín que sobre su lomó le salvó, en una constelación del firmamento. Pero el legado histórico de Arión de Lesbos –tan perenne como el de la mítica constelación en el nocturno cielo– fue, según afirma Aristóteles, en La Poética, la reforma musical a los cánones y códigos ditirámbicos, que sentará los fundamentos para el nacimiento del género de la tragedia, repercutiendo en la lírica coral.

Otra personalidad de Lesbos, quizá la más conocida, quien tuvo también relación con la función coral en el espacio sociocultural y simbólico heleno, es la

poetisa arcaica Safo de Mitilene (ciudad de Lesbos) o Safo de Lesbos (610-580 a.C.), quien sería por Platón catalogada como la décima Musa. La creación poética de Safo incidió en los *epitalamios* y en los *thíasoi* que, además de honrar a Afrodita, representaban el elemento iniciático primordial para las vírgenes doncellas a su vida matrimonial. La obra lírica sáfica (de la cual se calcula sobrevive algo cercano a una décima parte) va dirigida a los cantos corales, a los que se suman los solistas –cuestión auxiliada por el carácter intimista–, cuyo canto era acompañado, según referencian los propios poemas de Safo, por liras e instrumentos orientales como los *péktis* y *bárbitos*.

Distinto a su coterráneo Arión, Safo no gozó de favor político y fue desterrada por el tirano Mirsilo de Mitilene (ca. 590 a.C.), a Siracusa, Sicilia, lo cual da cuenta de la visibilidad social de la poetisa, así como de la polémica escuela y sociedad que, siguiendo la naturaleza de los *thíasoi*, en honor a Afrodita, fundó: la Casa de las Servidoras de las Musas o *tíaso* (θήασοϋ), donde se iniciaba y formaba en los misterios afrodisíacos, a las jóvenes nobles de Lesbos. Aprendían allí la *mousiké* (que abarcaba desde el recital poético hasta las danzas) y oficios artesanales como la elaboración de ornamentos florales. La incidencia que la práctica de dichas artes tenía sobre la interpretación de la realidad de género queda de manifiesto en la censura por parte de Mirsilo, quien acusó a Safo de sostener relaciones íntimas con sus discípulas. La escuela sáfica junto y a la vez en contraste con la educación espartana, pone de manifiesto cómo en el mundo helénico representó el cuerpo un instrumento para la construcción del lugar ocupado en la cosmovisión por cuestiones de identidad y género, irreductiblemente sujetas, según el caso, a la promoción o a la censura,

dependiendo del discurso hegemónico de la polis en cuestión y su establecimiento político. Sin embargo y contrario a la intención de Mirsilo, la censura dio en el caso de Safo, visibilidad a su labor poética, que se extendió por Mitilene y Samos.

La aversión de Mirsilo por la poesía trascendió, sin embargo, a Alceo (Ἀλκαῖος) de Mitilene (620 a.C.-580 a.C.), otro poeta lésbico con quien intercambiaba Safo versos, y con quien sostuvo también, presuntamente, una relación afectiva. Tal como en el episodio de desencuentro entre Pablo Neruda y la dictadura de Augusto Pinochet, las obras poéticas de Safo y Alceo se contrapusieron a un contexto político tiránico y convulsivo, en el cual la dinastía de los Pentíidas, descendientes de Orestes, hijo de Agamenón (uno de los protagonistas de la Guerra de Troya, contada por los cantos líricos de Homero en La Ilíada), fue depuesta tras dos sucesivos golpes de Estado, según el historiador clasicista Simon Hornblower. De algún modo, la *mousiké* se inscribe aquí en la tensión entre política y poética, revelando la relevancia de cantos y danzas corales, para la perfilación de una posición frente a la realidad entre las jóvenes generaciones del antiguo mundo helénico. Este rasgo y esta tensión han subsistido, repitiéndose a lo largo de la historia como, por ejemplo, en el nodo representado por el régimen del dictador Augusto Pinochet, y la vida y obra de tres figuras de las modernas *poiesis* y *mousiké*: el poeta y Nóbel literario de 1971, Pablo Neruda, el cantante Víctor Jara, y la escritora Isabel Allende, a partir de la primavera chilena, el 11 de septiembre de 1973, tras la cual fue saqueada la casa del primero, ubicada sobre el Pacífico, en Isla Negra, región de Valparaíso. Por supuesto, es este un caso emblemático, mas no el único que se ha dado de contraposición de ideas, principios y acciones, entre el arte, como expresión de

resistencia, y las élites dominantes, de la ideología o partido político que estas fueren.

Ahora bien, cabe señalar que a pesar de los amplios conocimientos teóricos que puedan tenerse hoy en día sobre cómo fue la danza en Grecia, lo cierto es que el principal marco referencial de las escuelas y de los profesionales de la danza en este siglo XXI es la danza moderna, ya que es esta la que establece las pautas o los lineamientos de los programas de entrenamiento para quienes desean profundizar en este oficio.

En el contexto mediterráneo del siglo V a.C., aparecen tres figuras consideradas los grandes poetas de la Grecia clásica, en lo relativo a la lírica coral: Simónides de Ceos, Baquilides de Ceos y Píndaro (Aguirre, 2018; Villarrubia Medina, 2001). Elaboran todos composiciones para el epinicio, sosteniendo los dos primeros la norma o nomos (*νόμος*) de los cánones admitidos, subvertidos por el último quien introduce armonías (*harmoniai*) nuevas, en tanto integra la ejecución simultánea (*synaulia*) de los instrumentos de viento y los de cuerda, en algunas de sus odas de canto lírico, en las cuales refunde de modo versátil, tradición e innovación (Juaristi Galdós, 2005). Esa misma tensión tuvo su referente en la tragedia y comedia áticas, dentro de la cual se destaca a Esquilo, acusado de monotonía por respetar los nomos en la reiteración de esquemas rítmicos y melódicos, así como el constante acompañamiento del canto con la cítara.

Sófocles, por el contrario, adoptó la innovación rítmica y melódica de Píndaro, introduciendo en sus obras figuras '*mousikales*', inusuales para su tiempo. Destaca entre ellas el *hyporchéma* (*ὑπόρχημα*): una suerte de danza

mímica animada, tomada de la tradición dórica, en la cual servía al culto apolíneo, y cuyo origen yace en la narrativa mítica. Según ésta, fue primero bailada por el príncipe ateniense Teseo en Delos (Δήλος), donde rindió honor al dios Apolo, dedicándole una imagen de Afrodita, recibida de manos de Ariadna. Ejecutó una danza circular, que refería al laberinto del Minotauro a quien, asesinándolo, le venció. Fue así convertida en arquetipo que trascendió de lo mítico a lo arquitectónico, siendo evocado a posteriori en otras ritualidades y laberintos como el de la Catedral de Chartres, en la Francia medieval, donde la procesión de los sacerdotes por el mismo representaba una forma de danza mínima, mimesis del confuso tránsito del ser humano por la vida, intentando encontrar la luz de la divinidad en su centro. Sófocles, quien al igual que Aristófanes, presentó sus obras en Eleusis, implementa también la hibridación de cantos monódicos (de una sola melodía, en oposición a la polifonía) y dúos, así como la expansión del número de *coreutas*, brindando al coro imponencia a través de una contundente presencia escénica.

Eurípides, por su parte, extiende la función coral a través del apoyo a los textos de los personajes, hacia la expresión abstracta de sus emociones, artificio semejante al de compositores de bandas sonoras, un ejemplo de lo cual es John Williams y la saga cinematográfica de *Star Wars*, en las que se imprime un ritmo somático que logra captar la atención del público y llevarlo al universo único de la película (Thornton, 2019 ). En ella, cada personaje es identificado con una línea melódica, que con frecuencia se escucha con su intervención en el cuadro de pantalla. Valga la pena aquí anotar que la palabra melodía proviene del vocablo *melos* que refiere a lo fragmentado, cortado o descompuesto entre sus partes,

viajando entre lo elevado o *arsis*, y la depresión o *tesis*. En tal sentido, danza y música contenidas en el acto teatral, representan actos de integración o unión de cuanto se ha fragmentado: pueden ser unas notas o pasos, pero también un individuo o una comunidad: “una situación teatral es revelar dos cosas a la vez: lo que se formula y la existencia de su falsedad. La idea de lo real y la fractura” (Bártis, Cancha con niebla p. 177, citado en Lábate 2006: 12).

Dispone ello a la música y la danza corales en el umbral de la libertad creativa, conferida por la posibilidad de abstracción en las melodías y movimientos corporales, alejándose de las estructuras estróficas tradicionales, y asemejándose en su representación a la abstracción misma de las emociones. De tal modo danza y música corales, surgidas en principio para honrar y mediar la relación entre los hombres griegos y sus dioses, comenzó a abarcar el espectro psicoafectivo humano, descendiendo, como los pies danzantes, sobre la dimensión de lo terreno. Presentó Eurípides sus obras En el Pireo, y a él atribuye Plutarco la difusión de la tragedia más allá de las fronteras áticas, particularmente en Siracusa, Sicilia, marcando una ruta geográfica y cronológica, al final de la cual acabaría por configurar la tragedia del siglo IV a.C., una de carácter panhelénico, seguida por la helenística que, durante el reinado de Alejandro Magno excedería las fronteras estrictamente griegas. Conviene aquí señalar que Alejandro Magno heredó de su padre Filipo II de Macedonia (*Φίλιππος Β' ὁ Μακεδών*), un *primus inter pares*, el teatro de corte (inspirado a su vez quizá por el tirano Dionisio el Viejo de Siracusa). La *mousiké* (y con ella la danza) contenida en la tragedia, se origina en focalizadas festividades dionisiacas rurales y, con el tiempo, se amplifica a través de autores diversos, para convertirse en un elemento distintivo



de la identidad helénica. Contribuyó también a esa difusión el auge de la literatura escrita, en el tránsito del siglo V al IV a.C., que facilitó a los ciudadanos griegos leer a sus dramaturgos. Tales fuerzas culturales convergieron en la construcción extensiva, a partir del siglo IV a.C., de teatros, en Epidauro, Megalópolis, Pérgamo y Muniquia, entre otras localidades; de la última de esta lista da cuenta Tucídides. Desprovisto voluntariamente de escolta para demostrar su cercanía con el pueblo, Filipo de Macedonia murió en el 336 a.C. asesinado por uno de sus guardaespaldas, Pausanias de Orestis (quien fue inmediatamente abatido), en el teatro de Egas (capital entonces macedónica) al que acudió, para ver a uno de sus actores favoritos. La puesta en escena hacía parte de las celebraciones nupciales de su hija con el rey del Épiro. El teatro, la *mousiké*, la danza, hicieron parte de la vida, unión y muerte de quienes articularon los destinos de macedonios y griegos.

Resulta pues natural encontrar el baile en tantas líneas de Aristófanes en el género de la comedia, al cual también el baile se extendió, como queda plasmado en el diciente capítulo Las avispas, del tomo segundo de sus Comedias:

Danza como una peonza, muévete en círculo y golpéate el vientre; echa tus piernas al cielo, hazte tú mismo cabriola, que el propio soberano del ponto, vuestro padre, se acerca, contento de sus hijos, los tres colibrís bailarines. Ea, llevadnos fuera si queréis, a las puertas, haciéndonos bailar a toda prisa, que esto aun no lo ha hecho nadie: despedir a un coro de comedia bailando. (Aristófanes 2007, p. 219).

De tal modo, tanto la tradición como la transformación de los protocolos dancísticos, instrumentalizados a través del dispositivo escénico coral,

representaron una lógica en la concepción del cosmos. Con el paso del *mythos* al *logos*, los pueblos helénicos utilizan la música y la danza de la *mousiké*, no sólo para mirar a sus dioses; también para verse lanzando una mirada inteligente sobre sí mismos, y adquiriendo una de las quizá más elevadas autoconsciencias entre las civilizaciones de todos los tiempos, en la que reside acaso la causa de su perenne vigencia. Una de las representaciones literarias de tal hecho la constituye el discurso del emperador romano Adriano quien, en la novela de Marguerite Yourcenar, afirma haberse descubierto en Grecia, declarándose por ello griego, y afirmando, además, en relación a los libros, como su primera patria: “El verdadero lugar de nacimiento es aquel, donde por primera vez, lanzamos una mirada inteligente sobre nosotros mismos.” (Yourcenar, 1974, p. 26).

El *mythos* es un relato fundamentado en creencias comunes; el *logos* es la indagación por las causalidades racionales. Platón la encuentra en la existencia de un mundo que es imperfecto, reflejo de una dimensión donde existen las ideas perfectas y al que llamó *topos uranos*. Aristóteles, por su parte, concentra sus causalidades en la *physis* y el mundo natural, entendiendo el movimiento no como el *logos*, pero sí como la causa que, como hilo conductor, une los elementos que la componen. Evoca el hecho a la figura de Shiva Nataraja, cuya danza explica en la cosmovisión hindú el movimiento del universo. Tácitamente en el pensamiento aristotélico, la danza sería la explicación misma de la existencia de un dios, motor primario de cuanto existe.

#### **4.6 La danza y el teatro en la vida social de la antigua Grecia**

La danza nació en Grecia como pulsión vital que actuaba a modo de nodo entre las dimensiones humana y divina, actualizando los mitos en su práctica ritual. Nace, por tanto, alejada de la Filosofía, dejando por informal fuente a la Literatura, cuya narrativa mitológica registra seres sobrenaturales y humanos, quienes bailan en las páginas de Homero, Heródoto, Jenofonte, Julio Pólux y Ateneo de Náucratis. Además de éstos se encuentra la Musicología pues, como se ha afirmado hacían parte, música, danza y poesía, de una inextricable tríada y, como afirma Lillian Brady Lawler (1947), todo estudio sobre la antigua danza griega, debe obligadamente contemplar la música y poesía que le acompañaban. A este respecto, se han recuperado fragmentos de versos, a cuyo acompasado recitar se bailaba; tratados de métrica escritos por antiguos gramáticos; y restos de los instrumentos musicales mismos. Por testimonio terciario se encuentran la Arqueología y la Epigrafía (Lawler admite la licencia de considerarla parte de la primera), que han arrojado dos fuentes documentales sobre la antigua danza griega: entre ella, escenas de baile grabadas en utensilios y elementos usados en su ejecución, por los bailarines mismos. Comprenden éstos numerosos productos desenterrados:

Estatuas en mármol y bronce; figurines en metal y terracota; relieves en placas, en urnas y los costados de edificios; monumentos corégicos, especialmente el de Lisícrates; címbalos votivos dispuestos en santuarios; delicados tallados en gemas, marfil, y joyería de oro y plata, así como los

moldes usados en la elaboración de sellos; los mosaicos en pisos y techos estucados; alguna ocasional moneda; y pinturas tanto en muros como en vajillas (Lawler, 1947, p. 346).

Aparece en el anterior índice, al principio, la figura del coro, en los monumentos corégicos, es decir aquéllos levantados en honor a la figura del corega, patrocinador de los coros cuyas puestas en escena financiaban, para la competencia de tragedias denominadas didascalias. Eran escritas por dramaturgos como Esquilo, Sófocles y Eurípides. La Linterna de Lisícrates se yergue desde el año 334 a.C., como otros monumentos de su misma naturaleza conmemorativa, en la calle de los Trípodes, Atenas. Su circular techo de mármol sostuvo alguna vez el trípode de bronce –figurilla ostentada por quienes recibían el galardón–, obtenido por el mecenas un año antes (en el 335 a.C.). Tanto el teatro donde se compitió, como el friso de la Linterna, honraban al dios Dioniso, quien fue alguna vez representado en el último, transformando piratas en delfines. El movimiento, obrado por decreto supranatural involucraba la fantástica metamorfosis de especies naturales, siendo alguna vez representado sobre la efímera quietud de la piedra, ornada por el escultor: transformador, como el dios de realidades.

Los reductos arqueológicos para el estudio de la danza en la antigua Grecia son, sin embargo, ambivalentes: vitales como testimonio y, al mismo tiempo, el registro de una subjetiva visión, tamizada por el artesano que los elaboró. Paradójicamente, el más trascendente testimonio sobre el movimiento corporal entre los antiguos griegos, reposa en la quietud de las piedras estudiadas por la Arqueología y la Epigrafía. Dan cuenta éstas, a partir de pinturas, objetos de

alfarería y escritos, de elementos como el vestuario y la organología, así como de la transversalidad que, en múltiples ámbitos de la subsistencia y de la convivencia, tuvo para ellos la danza. La más antigua inscripción ática yace en una tinaja de vino que servía por premio a un concurso de baile, develando la relación entre Dioniso –dios de la vid– y tal práctica. También el carácter competitivo que, desde entonces, ha tenido este ejercicio. Pero para la competencia entre coros, hubo primero un proceso en la evolución de la danza coral. Existieron primero unos movimientos espontáneos, orientados por el instinto y la descarga emocional, que se acentuaban cuando hacían parte de un estado extático o de trance religioso. En tal sentido, la danza conserva implícita su función de ser una oración con el cuerpo. La repetición de los trances fue generando gestos que se pudieron codificar y encontraron su instrumentación en la danza coral, cuando se convirtieron en actos comunicativos dentro del contexto estético-ritual del teatro, “siempre con una función religiosa o social que implique a la comunidad” (Rodríguez López, 2006, p. 50).

Desde sus inicios griegos, representa la danza también un mecanismo de comunicación intra e interpersonal, que navega así entre la mismidad y la alteridad. Los cuerpos, quienes se comunican danzando, lo hacen, al mismo tiempo, consigo mismos: un descubrir-se en el otro, a través del movimiento, entendiendo el propio mundo para comprender el de los demás. Como resultado de lo descrito, “con la evolución de la sociedad y la complejización de las estructuras políticas y organizativas, se irá estilizando la danza, que perderá su carácter mágico inicial, para demandar bailarines profesionales” (Rodríguez López, 2006, p. 50). Platón definiría los movimientos adaptados a la estética

escénica como nobles, y los descontrolados como innobles, haciendo una revisión ética de la estética teatral.

Las implicaciones de la danza en la vida social griega, mereció que autores como Plutarco, presumiblemente, anotaran conceptos que sostenían el basamento del baile en la tradición clásica grecolatina, algunos de los cuales revela Julio Gómez Santacruz (2002), en su conferencia La danza en el teatro grecolatino. El primero de ellos es el de *phorai*, que haría referencia a las translaciones grupales de las planimetrías escénicas. El siguiente, es el de *cheironomia*, que lleva en su raíz la noción del coro, apuntando a los gestos miméticos, y es definido según García Romero (2008), en el léxico de Pólux, como “un movimiento rítmico y expresivo de los brazos” (p. 113). El tercero es el de *schemata*, que significa en esencia un sistema complejo con diferentes componentes (Corcoran, 2006, p. 219), definiría la forma de pasos y gestos, dispuestos en patrones que darían a ellos significado, así como a las posiciones con las que iniciaba o terminaba el movimiento. El último, es el de *deixis*, que según la *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics* (2014), refiere a apuntar o señalar. En el caso de la danza representaría un decir con el cuerpo que aludiría a lo interpretativo: la habilidad del bailarín para activar con su ejecución, la dimensión emocional del espectador, apelando a la pureza tanto de la danza, como del carácter humano, animal o vegetal al que con ella se hiciese referencia. La danza fue para los antiguos griegos un ejercicio tanto físico, como conceptual. La robusta fórmula que emerge de ello, trascendió en antiguas danzas ibéricas que subsisten hasta la fecha, y fue a un tiempo resultado de danzas orientales, en honor a Dioniso, Artemis y Cibeles, y eróticas, de Egipto, desarrolladas en honor y en torno a un

falo, que posteriormente los griegos venerarían en desfiles de los mismos, durante las dionisiacas, vinculándolos además con la comedia. Por lo demás, los modelos escultóricos griegos, legados por los romanos en estatuas de mármol, guardarían la noción del conjunto de gestos codificados, sometidos a secuencias rítmicas, que inspirarían los códigos de posturas, pasos y posiciones del ballet Clásico, en la Francia renacentista regida por Luis XIV, *le Roi-Soleil*: el rey astro; también, rey bailarín.

Invocando la presencia de los dioses, particularmente de Dioniso, en dirección vertical, e invitando el coro al canto y a la danza, en horizontal (acción denominada *catakeleusmós*, de donde deriva el término cataclismo), aparece en la antigua escena griega la figura del corego: un bailarín cantor de monodias, cantos que, en oposición a la polifonía, se componen de una sola voz. Su intervención trascendió a proemios y epílogos que daban respectivamente inicio y fin a la celebración de las gestas atléticas. Se cuentan entre ellos los epinicios o himnos triunfales compuestos por Píndaro y Baquílides para los ganadores de los juegos panhelénicos: los Olímpicos, los Píticos, los Nemeos y los Ístmicos, donde mito, rito y realidad convergían. A modo de ejemplo, los primeros eran consagrados al domicilio del Partenón griego, mientras los segundos, al dios Apolo cuyos mensajes eran transmitidos por el oráculo en Delfos, lugar donde se celebraban. Los epinicios se inspiraban en las condiciones del cuerpo que conducían al triunfo, haciendo de él un instrumento a través del cual se podía desde lo terrenal, catar la gloria de lo divino. Eran por ello compuestos de “alabanzas al atleta, a su patria y a su familia, el mito, y las máximas de carácter general y las alusiones del poeta a su labor poética.” (García, 2002, p. 160).

El corega, como el poeta, invocaba también a los dioses, para que acudieran a bailar con el coro. Dichas invocaciones humanas, para atraer en forma de oración lo divino a bailar en la tierra, eran llamadas *epiclesis*. Así exarconte, esto es el corega, “haría sus intervenciones y otro ritmo que el de sus colegas” (Oliva 2000: 15), desarrollando cantos y danzas a modo de responsorios, en interacción con el coro, que fueron en principio monofónicos, evolucionando con el tiempo en la polifonía. El arte dramático nace así, desde lo ritual y mítico, del encuentro entre palabra y cuerpo: “la tragedia nace de cierta ritualidad (sean fiestas dionisiacas o *komos*) que procede de la repetición que exarconte y coreutas hacen de todas las partes de la obra”. (Oliva 2000: 16). El solista, corega o exarconte invocaba por ejemplo a Dioniso, para propiciar el renacer primaveral. Es probable que las danzas dionisiacas no fueran en su origen ejecutadas de forma grupal y, si lo hacían, partirían quizá los danzantes de formas grupales, que luego se desvanecerían para dar paso al éxtasis individual. Además del exarconte, las mujeres en ellas participantes fueron conocidas como *Bacantes* y su protagonismo en lo ritual se debió a que encarnaban a través de danza, vino y canto, la ebriedad orgiástica distintiva del dios, lo que cabría entre las danzas innobles de Platón.

Las nobles se identificaron con Apolo, quien tuvo también sus propios cantos y danzas en las celebraciones delficas y, dentro del mundo helénico, especialmente entre los dorios. Fueron las y los integrantes de sus coros denominados *parthenias*, y cobraba en ellas la danza especial relevancia sobre el canto, pues su actividad escénica y ritual se limitaba, en silencio, a gestos miméticos. El canto era ejercido allí por el corega quien ejecutaba el



*hiperchemata*: danza cantada que se compara con el *córdax*, propio de la comedia, y con el *geranos*, mimesis del peculiar caminar de los cuervos, y de la danza de Teseo, rememorando con la circularidad su victoria y el laberinto minotáurico de Creta. La danza es, en la antigua Grecia, un espacio cultural donde convergen sofisticación mitológica y significación social. Ya Homero en el siglo VIII a.C. había vinculado a Apolo con la danza, dando cuenta de que las danzas apolíneas anteceden por mucho a las dionisiacas, que alcanzan la madurez con el teatro clásico. Es por tal razón que, categorizando moralmente la danza como lo hizo Platón, relaciona Nietzsche la cúspide teatral con la decadencia moral de Grecia, identificando en estos dos tipos de danza y teatro, los polos de la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, explicativa de pulsiones que motivan el comportamiento de culturas e individuos. El clasicismo teatral sucedió con Esquilo, quien priorizó los diálogos sobre la intervención coral; Sófocles, quien introdujo la escenografía y fue ecuánime en su obra entre las danzas corales y de solistas; y Eurípides, quien proveyó realismo a la mimesis del coro danzante.

Los antiguos griegos tuvieron también en su tiempo una tensión conceptual que sería evocada por la danza. Se trata de la tensión entre el *ethos* y esa mimesis, favorecida por Eurípides, que se propone acá triangular con la introducción de la catarsis, propuesta en La Poética de Aristóteles. Los tres términos versan de algún modo, como la danza, sobre el comportamiento social del ser humano. El referido baile de Teseo en la isla ciclada de Delos, imitó en lo formal o geométrico el laberinto erigido por orden del rey Minos y, en lo conceptual, o simbólico, la derrota humana sobre el antropozoomorfo ser quien le habitaba. Representa así el triunfo de la razón sobre los instintos animales.

Denota además el episodio mitológico, como otros, que danzaban los griegos no sólo en la realidad material; también en su imaginario religioso. Danzaban dioses, hombres y mujeres quienes en la configuración de los coros eran separados por género: coros andróginos o femeninos que en su distinción emulaban la de los dos géneros. Si se mezclaban, lo hacían tomándose de las manos, pues la danza griega, a diferencia de la actual, se ejecutaba primordialmente haciendo énfasis en el movimiento de los brazos, más que en el de las piernas. Por tal razón la *órchesis* (danza sobre todo coral) involucró también la *quironomía* (gestos de manos y brazos). Dicho rasgo es aún característico en danzas orientales como las árabes, las tailandesas o las hindúes (los mudras del mismo Shiva Nataraja), en las cuales se acentúa el poder narrativo de los códigos dactilares concertados por las manos, que son, a la vez, códigos culturales. Se sabe, por ejemplo, a través de los testimonios visuales, legados en grabados y pinturas, que uno de ellos era el de sostener la mano a modo de visera sobre la frente, para proteger los ojos del deslumbramiento, por la luz divina. Eran utilizados también los brazos para producir sonidos con el palmear de las manos en alto, simulando también a veces el vuelo de las aves. Todo en consonancia con el reforzamiento de la narrativa de la puesta en escena, y vinculado con los dioses.

#### **4.7 Vínculo narrativo entre música, coro, danza, educación y política en la antigua Grecia**

El coro, introducido por Leturia (2014), como otro componente narrativo del mundo helénico, es uno de los legados griegos donde mejor se manifiesta y

experimenta, hasta la fecha, el sentido de colectividad dentro de un marco religioso, ritualístico y estético. Y el baile estuvo vinculado a él en su origen, a través de la danza coral, cuya función fue vaso comunicante entre el pasado mítico y el presente ritual (Alonso, 2011). La danza pues, es en la narrativa coral griega un mecanismo grupal, cuya ejecución sirve, entre otras posibilidades, como vehículo ritual para la actualización de la narrativa mítica. Es, de algún modo, el mito en acción y actualización grupal, a través de la sumatoria de los cuerpos individuales. El lenguaje revela la indivisible relación entre lo uno y lo otro (las narrativas míticas colectivas y la narrativa individual de cada sujeto): el término 'cuerpo' es utilizado tanto para nombrar el personal, esto es, el de un individuo en particular, como para designar un ensamble de danza o cuerpo de baile. Aquí, el individuo se encuentra, desde tal perspectiva, sujeto al grupo; como sucede en todas esferas de la vida, las narrativas personales dialogan intrínsecamente con narrativas sociales. Y en medio de ello está la danza, y la construcción de una vida cívica.

Ahora bien, la construcción dancística, tal y como lo refleja la descripción homérica, cuando el poeta épico imagina una danza cretense, revelaba distinciones de género, como era propio de una cultura griega, definida en ocasiones como misógina, hecho por demás discutible. Así, agudizando el sentido de observación, se ve que la danza coral acude para su representación a utilería que es, en el espacio semiótico escénico, símbolo de lo masculino y lo femenino: las mujeres portan guirnalda de flores en la cabeza, mientras los hombres sostienen dagas entre sus manos.

La danza espartana encuentra un lugar también en la narrativa legendaria: al verla bailar, en la plaza de Esparta, quedó Paris prendado de la perfección física de Helena de Esparta, revelada por las ropas ligeras que, obedeciendo a la exigencia del rey, portaban los jóvenes danzantes (Markessinis, 1995, p. 44). Se suman entonces a la escena cultural otras danzas, no todas las cuales eran particularmente espartanas; pero sí circunscritas al resto del mundo helénico. En la fábula grecolatina de sus Adagios, Erasmo de Rotterdam da cuenta de ellas. Según el pensador, en el capítulo 14 de su libro IV, Julio Pólux<sup>32</sup> menciona danzas conexas al ejercicio dramático: la *emmeleia*, ejecutada durante la representación teatral de las tragedias; el *kórdax*, utilizado en la comedia; así como el *sikinnis*, en el drama satírico. Graham Ley (2007) así lo reafirma: “En fuentes tardías del período romano, ‘la danza trágica’ es caracterizada por el término *emmeleia*, en contraste con la tipificadora danza cómica del *kórdax*, mientras la danza del drama satírico es identificada como *sikinnis*”<sup>33</sup> (p. 158).

En el sistema de una educación prominentemente antropocéntrica, había también intersticios para el cultivo de la razón y de las manifestaciones estéticas. Entre ellas, la danza funge como puente entre la música -que identifica Marrou como un ejercicio del intelecto- y la gimnasia. En el mundo helénico no se

---

<sup>32</sup> Maestro en Atenas de retórica y lexicografía, por nombramiento del Emperador Cómodo en el segundo siglo d.C.

<sup>33</sup> T. de A. del original de Graham Ley: “*In later sources from the Roman period ‘the tragic dance’ is characterized by the term emmeleia, in contrast with the typifying comic dance kordax, while the dance of the satiric drama is identified as sikinnis*”.

concebía la educación exclusiva del intelecto, por el contrario, cuerpo y mente eran un todo que era necesario formar para la construcción y defensa de la polis.

La danza en Esparta tenía un lugar en las celebraciones rituales, por ejemplo, “en honor a Artemisa en las que los bailarines llevaban horribles máscaras de mujeres viejas, máscaras extrañas cuyo estilo evoca, en ciertos aspectos, el arte maorí”. (Marrou, 1971, p. 37). El lugar ocupado por la danza en la cosmovisión de Esparta estuvo en función preponderante de la lógica marcial, estratégica y hegemónica que le regía.

Es Tindáreo, rey de Esparta, quien en la mitología helénica posee, junto con Zeus, convertido esta vez en un cisne -como los emblemáticos del ballet musicalizado por Tchaikovsky-, a Leda, para engendrar a los gemelos Cástor y Pólux (o Polideuces en espartano): “un reflejo del cuerpo de los varones jóvenes, capaces de portar armas”, quienes “inventaron las danzas guerreras y están especialmente relacionados con la monarquía espartana” (Jenofonte, 1973, p. 25). Subraya lo anterior la relación de la danza en el mundo helénico con la mitología y la milicia, así como con la educación, a partir de una concepción del cuerpo humano que se vincula tácitamente con el de los dioses (como Júpiter) o semidioses (como Cástor y Pólux) a quienes los griegos inmortalizaron, adjudicándoles un lugar en el nocturno firmamento, convertidos en cuerpos celestes, y bautizando con sus nombres, bien planetas, bien galaxias o nebulosas. Pero no estaban allí confinados, pues podían siempre, si lo querían, transfigurarse en cuerpo humano, para ceder ante las pasiones que le son propias.

Esos humanos pasionales, podrían ser también formados mediante la 1 y la danza que era parte de ella, en ritmos armónicos danzantes dentro de la ciudad-Estado platónica: escenario de una coreografía utópica entre los individuos quienes la habitan. En ella, afirma Platón, hay danzas “antiguas bonitas”, entre las que “sin problemas se seleccionaría lo conveniente y adecuado para el orden político instituido” (Platón, 1999, p. 36). Platón plantea acá la facultad del discernimiento, sobre el que se basará la danza a nivel profesional, y que se guarda en la esencia de la dinámica de las audiciones, donde son seleccionados, para un montaje o compañía, los *aristos*: los mejores.

Pero más notable aún, es la conexión particular que establece, entre el baile y el orden político. Casi dos milenios después, aparecería el Ballet Clásico, surgido en la corte de Luis XIV de Francia, convirtiéndose rápidamente en símbolo del deseo hegemónico entre los contendientes en pugna durante el imperialismo europeo. Sus grandes técnicas, escuelas y compañías develan sus epicentros: la escuela francesa y el Ballet de *l'Opera de Paris*; la *Vagánova* o escuela rusa, y las compañías del *Kírov* y el *Bolshoi*; la escuela inglesa y la metodología de la *Royal Academy of Dance*. Tal vínculo se prolongaría geográficamente durante el siglo XX a Estados Unidos con el *American Ballet Theater*, tan multicultural como el país mismo. También en Cuba, cuando se convirtió la isla en un satélite soviético, dentro del hemisferio occidental, bajo el régimen castrista, con quien guardó Alicia Alonso una relación, tan estrecha como estratégica. El vínculo entre política y danza se extendería también al hemisferio oriental, donde cumpliría el ballet una función propagandística en la china comunista regida por Mao. El nexo es develado por Platón cuando insta a los

*censores* a que “interpreten así las intenciones del legislador y organicen según su entendimiento la danza, el canto y toda la música coral hasta donde sea posible# (Platón, 1999, p. 36). La danza, por tanto, está en el contexto de la polis platónica, sujeta a un orden. Es una *danza-logos*.

La complejidad ética de Grecia se puso de manifiesto en la de la actividad del creador o compositor quien habría de crear historias, escribir versos, concebir personajes y dictar incluso al *chorodidáskalos* o maestro de baile los pasos que el coro habría de ejecutar, de acuerdo al matiz ético de la obra. La actividad dramática griega revela así su complejidad, pues uno era el ethos personal, tanto desde los creadores, como desde los ejecutantes sobre la escena, y otro el de los personajes tras la máscara ocultos. Así el problema escénico de la interpretación aparece en la cultura griega, no como uno de orden estético, sino ético, pues ejecución e interpretación se reúnen en la *mousiké*. Un pasaje narrado por Heródoto, revela adecuación o inadecuación de la danza al ámbito ético donde se ejecuta. Cuenta en uno de sus pasajes que Clístenes, tirano de la polis de Sición ofreció la mano de su hija Agarista al mejor entre los griegos, creyendo haber encontrado en el ateniense Hipoclides al candidato idóneo. Hipoclides se presentó con Clístenes en un banquete donde pidió al flautista ejecutar una *emméleia* apta para bailar: se puso así a bailar danzas laonias y áticas, las cuales disgustaron a su presumible futuro suegro quien, evitando trifulcas, pidió trajeran una mesa para eliminar el espacio de baile. Hipoclides, sin embargo, tomó la mesa por escenario, haciendo sobre ella pantomimas más propias de una ménade y desconectadas del carácter grave y solemne tanto de la música como del momento, en un desagradable espectáculo ante el cual Clístenes revocó su

candidatura como yerno. Hipocrides afirmó por su parte que le tenía ello sin cuidado. La situación que podría ser sólo anecdótica, revela la importancia de la adecuación tanto social, por no corresponderse las pantomimas con la condición noble del ritual matrimonial, como cultural, por no lograr armonía entre música y danza. Más aún, la indiferencia de Hipocrides ante su danza representa una postura que podría ser de carácter filosófico cínico o estoico. Lo que Clístenes castiga no es sólo un acto vulgar; es la inadecuación ética de una práctica estética y el rompimiento, con la danza, de su armonía.

Ahora bien, es por vía de sus facultades éticas que ingresan en el mundo griego danza, música y poesía al ámbito político. Una evidencia de ello es que Aristóteles, como se ha citado, los aborda en *La política*. Otra situación es que, siguiendo la línea de pensamiento de su maestro Damón, advierte Platón sobre la importancia de cuidar las danzas y música preferidas por los jóvenes, pues reconoce que su degeneración podría conducir a la decadencia moral, en el sendero constructivo de la polis ideal. Acotando el camino ético, aconseja a los gobernantes políticos fortalecer la música y la danza antiguas para su época pues, aludiendo quizá a la importancia de la tradición, ve en ellas un fundamento para el cultivo de la virtud. Así lo ratifica Redondo Reyes (2006), al apuntar que “El legislador no debe cambiar nada relacionado con la danza y el canto” (p. 63). La relación particular entre música y danza es subrayada por Platón, quien afirma que se alcanza con la música el alma para el cultivo de la virtud, y con el movimiento noble se llega a la virtud del cuerpo. El practicante de la *mousiké*, el aedo o *poieta*, debe por ello ser el ejemplo primero de virtud, inscribiéndose así en un marco ético, donde además debe demostrar experticia y conocimiento en su materia,



acercándose así en la danza, las dimensiones epistemológica, ética y axiológica, pues los atributos de la *mousiké* como la armonía constituían, además de su función técnica, parte de un sistema de valores dentro del ethos personal y en la política, parte de la vida cívica de la polis. Por tal razón, se diferenciarían las danzas orgiásticas, relacionadas con lo primitivo y los tiempos antiguos para la época de Platón, de las políticas. De algún modo también, la visión de Platón sobre las danzas permearía la concepción que en el Renacimiento dio vida al Ballet Clásico, en el cual se intuye también el aristotelismo, en la perfección de las formas corporales, contenedoras en sí mismas de la noción de belleza. La danza clásica pues, sería una síntesis de los dos pensamientos: uno idealista y otro materialista; la razón o el espíritu de la virtud, y el cuerpo.

La adecuada impartición de música y danza debe en el paradigma platónico estar vinculada a las edades de los educandos: los niños formarían coros infantiles dirigidos por las musas; entre la adolescencia y los treinta años, serían guiados por Apolo; a partir de entonces y hasta los sesenta, serían orientados por Dioniso. Tal visión revela que la distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco la hace Platón, previa a la de Aristóteles, pudiéndose aventurar en la relación entre lo primero con el *topos uranos* y, lo segundo, con la dimensión mundana de la cual sería imperfecta mimesis o emulación. Lo siguiente, es que la práctica de actividades poéticas, como la danza, constituye un nodo donde convergen ética, política y *paideia*. Lo tercero, es que Platón identifica las divisiones de la educación dancística en función de los dioses que la guían, vinculándolos a las edades de los seres humanos, habiendo así danzas musicales, danzas apolíneas y danzas dionisiacas.

La evolución del tiempo en relación con los dioses puede ser reveladora de un sendero de madurez propuesto por Platón: correspondería la infancia a la pureza de Apolo, quien no se puede presentar aún en su luz al infante, sino que lo hace a través de la inocencia de sus representaciones estéticas: las musas. El adolescente y temprano adulto, sería dirigido por la razón apolínea, pudiendo entonces el adulto mayor utilizar la normatividad entrenada y adquirida, para romper sus reglas dejándose en manos de Dioniso con su éxtasis y licencias. Admitiendo lo anterior, el hilo conductor en la evolución de la razón y del espíritu, sería para Platón, entre otros, la danza que, en sus clasificaciones, postula también una división ciudadana. Y ese sistema danzario contiene también sus atributos: favorece la práctica del baile grupal para fortalecer el sentido comunitario de cohesión, aboliendo la danza individual (una suerte quizá de socialismo dancístico); promueve de igual modo la tradición, pues Apolo y las musas son hijas de la Memoria; y permite, en una escala ascendente, las danzas orgiásticas entre quienes han dominado ya la racionalidad y belleza apolíneas, pudiéndose dar el lujo de emanciparse ya de la belleza superficial de antaño.

Se hace así la danza en el pensamiento platónico, mimesis de la evolución vital, de la vida del hombre. Y explica en parte ello por qué el Zaratustra de Nietzsche es un personaje bailarín quien ha alcanzado la dimensión del súper hombre por ser precisamente desde su madurez, un niño. Por otra parte, esa noción de la mimesis dancística como relación especular (primero entre la vida y el cuerpo) es sustentada por Luciano, al afirmar que el bailarín ha acometido con virtuosa plenitud su misión, cuando cada miembro del público, quien en el escenario le observa, se ha hecho también (se ha mimetizado), gracias y a través

suyo, un bailarín. Se proyecta así, en la danza, el concepto de mimesis aún más inteligible. La mimesis, escénica y dancística aparece en lo más primitivo de los rituales extáticos dionisiacos, habiendo sido antes dibujada en las paredes de piedra de las cavernas, donde representó también una realidad o cosmos interno. Pasa, tiempo después, a través de Platón, y evidenciado en La poética de Aristóteles, a su fase última de validación y desarrollo, por el significado y el sentido que a ella dieron los griegos.

La integralidad en la visión de los cosmos externo e interno, en la actividad del baile, que tenía para los griegos, es revelada por Luciano de Samosata, quien afirma que “las otras actividades corresponden a una de dos partes del ser humano, unas al alma, otras al cuerpo, mientras que en la danza ambas están combinadas”<sup>34</sup> (Redondo Reyes, 2006, p. 62). Por tal razón, fue la mimesis en la representación dancística denotación intelectual y connotación del cuerpo. Se sigue de tal condición la necesidad del entrenamiento físico, pero también intelectual del bailarín.

#### **4.8 Danza, cultura y ‘logos’**

La danza es referida por Platón y Aristóteles, como una parte integral de la cultura helénica, como una práctica ritual que articula la dimensión mística, e interviene por tanto en la estructuración identitaria, y como uno de los elementos constitutivos del paradigma formativo integral, al que llamaban los griegos, *paideia*. Platón da cuenta de ella perspicazmente no en los diálogos donde

---

<sup>34</sup> Luc. Salt.69. Traducción de J. Zaragoza, Madrid 1990.

aborda temas etéreos como el erotismo, sino en el referente a las Leyes donde reporta, en su libro VII, a los coribantes: colectivos de bailarines y flautistas, quienes ingresaban en estados extáticos con los que honraban, en cultos rituales, a Rea, mujer de Cronos, identificada con la diosa de raíces asiáticas, Cibele. Los coribantes eran también relacionados con los ritos dionisiacos, abordados más adelante, y con los curetes de Creta: nueve deidades nacidas de Apolo y Dánae, quienes criaron en Frigia al dios Dioniso. Pero más relevante aún, acudieron a la danza y al canto de flautas para distraer a Cronos de los gritos de parto de Rea, y del llanto primero de su bebé, Zeus, salvándolo así del destino terrible de sus hermanos: ser por su padre devorado. Sobreviviendo y sobreponiéndose Zeus por tal acto a su propio destino (haciéndose así epítome del heroísmo atlético), fue cuidado por ellos en una gruta de Creta. La ubicación no es gratuita: reconocen con ella los griegos, en su mitología, una de las más influyentes vertientes culturales, junto a la cicládica y micénica, de donde su civilización provino.

La danza es, sin embargo, para Platón, más que una mítica anécdota: es el reflejo mismo de su paradigma filosófico. La incluye en el mismo libro como parte de un currículo educativo que propone, dividiendo al ser, entre el cuerpo mundano, y el alma vinculada con el topos uranos. Separa en su propuesta pedagógica, las materias de estudio entre aquellas que procuran la formación física, donde ubica a la gimnasia, y aquellas que cuidan la formación espiritual, donde incluye a la música. Divide la categoría del ejercicio gimnástico en dos: la lucha y la danza. Vislumbra ésta a la vez, conformada por dos materias. La primera se relacionaría con la dimensión ejecutiva del baile (entre cuyas cualidades destaca la regularidad o armonía del movimiento), el cual conlleva un

entrenamiento físico necesario para el desarrollo de las condiciones y destrezas implicadas en su ejecución. La segunda materia se asociaría con la dimensión espiritual e interpretativa, definida por la mimesis o imitación de la Musa, idea que influirá a Aristóteles en su comprensión del Teatro, expresada en La Poética, y explicada siglos después por Friedrich Nietzsche en El nacimiento de la tragedia y el espíritu de la música.

Convendrían, me parece, materias de estudio, por decirlo así, de aplicación doble, unas, relacionadas con el cuerpo, pertenecientes a la gimnasia, otras, para el buen estado del alma, a la música. Las de la gimnasia son dos, la danza y la lucha. De la danza, una corresponde a los que imitan el mensaje de la Musa, mientras los profesores atienden a la magnanimidad y la libertad de la imitación. La otra se realiza por el buen estado, la ligereza y la belleza, mientras los profesores controlan lo conveniente para la flexión y extensión de los miembros y partes de su cuerpo, atribuyéndose a cada uno de ellos un movimiento regular, que, además, se distribuye apropiadamente, acompañando a toda la danza. (Platón, 1999, p. 23).

Así, ve Platón en la danza un acto de encuentro entre los órdenes físico y metafísico. No obstante, la relación que Platón tiene con el arte es algo ambigua o por lo menos dicotómica, puesto que lo considera como una manifestación de la perfección, pero también dice que no la posee por cuanto es ejecutada por seres imperfectos, aunque perfectibles. Para Platón el arte, concebido también como

parte del juego, formaba parte de la educación inicial, esto es, para niños, pero no lo consideraba necesario para los adultos, aunque reconocía su influencia en el desarrollo del intelecto (D'Angour, 2013). Así, considera que en los artistas reside una imperfección, por ser émulos de una realidad que, distorsionada, imita al *topos uranos* o *hyperuránion tópon* (ὑπερουράνιος τόπος): término introducido en el *Fedro*, para definir “el lugar suprahumano en el que Platón situó las verdades eternas, divinas e inmutables” (Soares et al., 2022, p. 15). Sin embargo, el concepto de arte en el mundo helénico no corresponde a manifestaciones estéticas precisas, sino que se ubica más del lado de la *techné*: un hacer procedimental que tiene por fruto un producto. Es Platón quien, al menos en el caso de la danza, ve en sus atributos estéticos una mediación simbólica con el mundo de las ideas perfectas, aunque no lo alcance en su plenitud.

#### **4.9 La danza en el pensamiento de Platón**

En línea con lo anterior, resultan notables varios vínculos en los que persiste Platón a lo largo de *Las Leyes*. El primero, es entre la danza y la actividad coral, al que Aristóteles acudirá y al que se aducirá más adelante, en su análisis sobre la actividad teatral. De tal forma, la danza representa un acto de relacionamiento social, regido bajo ciertas normas que devienen en un orden, dentro de un ámbito específico de la acción humana. Puede ser éste el religioso, en cuyo caso aparecen los coribantes, congregados en torno a la celebración de comunes creencias míticas, y al estado de éxtasis místico en el cual entraban. Viene con ellos una segunda asociación, y es con el orden marcial. Los

coribantes, revela Platón, utilizaban armas en su extático danzar, con lo cual subraya la conjunta categorización de lucha y baile, bajo el ítem de la gimnasia. Explica tácitamente también con ello el carácter coreográfico de los desfiles militares que hasta la fecha existen, y la precisión militar con la que las más sobresalientes compañías, ejecutan ballets de repertorio.

Y es que, si alguna danza obedece al esfuerzo por alcanzar una perfección geométrica, armónica e ideal, acudiendo a las limitaciones imperfectas (pero perfectibles), de la condición corpórea humana; es decir, si alguna danza es susceptible de ser rotulada como platónica, es el Ballet Clásico, cuyo origen yace en el paradigma renacentista que entre los siglos XVII y XVIII pugnó por honrar los ideales físicos de las tradiciones y el pensamiento griego y latino, a través de un genial artificio: transformar los atributos armónicos y geométricos de las esculturas, en movimiento. Se asemeja ese acto racional al que se da en la arquitectura islámica en su búsqueda por reflejar a través de la armonía geométrica, los atributos de un dios, Alá, cuya representación figurativa se encuentra prohibida en la *sharía* o ley del Corán.

En el paradigma del pensamiento platónico, ve el pensador en la milicia y la danza coral, representaciones cercanas, en el mundo de la *physis*, de los ideales uránicos. En razón de lo anterior, subraya una íntima relación entre la danza y el orden social de la polis idónea, cuya descripción aparece en La República y que metafóricamente materializa, en el Timeo, con la mítica Atlántida. Utiliza en tal Diálogo a la danza, para adjetivar los movimientos divinos: “los coros de danzas formados por estos dioses, los círculos que describen, cómo retroceden o

avanzan, se aproximan o se alejan los unos de los otros; en qué épocas estos se ocultan detrás de aquellos para reaparecer en seguida.” (Platón, 1872, p. 180)

Platón no sólo entiende la danza como una actividad del cuerpo humano; también de los cuerpos celestes. Platón no limita la danza a las fronteras de la dimensión terrenal humana; sino que la extiende también al plano astral. Y al ser en la cosmovisión griega los planetas encarnados por dioses, le sumerge, como sucede con Siva Nataraja en el hinduismo, en las creencias sobre las que se estructura el imaginario sacro helénico. Los dioses para Platón, no bailan en semblanza de una actividad humana; su movimiento es en sí mismo una danza, regida por leyes que griegos y fenicios intuyeron, al elevar sus miradas al cielo para identificar una regularidad armónica, en la trayectoria de los cuerpos celestes. Timeo de Lócride, Sócrates, Hermócrates y Critias, dialogan sobre el logos o principio ordenador que rige al Cosmos, planteando la Atlántida como metáfora de la polis o ciudad-Estado ideal, gobernada por similares normas. Las páginas del Critias, serían dedicadas a su detallada explicación, partiendo de un tiempo mítico, cuando habría gozado Atenas, como lo hizo la Atlántida, de un gobierno perfecto.

Y es tal idea la que quizá subyace bajo la manera como Platón concibe el quehacer pedagógico, como un manto que cobija al ser completo y por ello propone integrar dicha disciplina, la danza, en los ciclos de la educación básica. Dice Platón (1999)

Todos los niños, desde la más tierna infancia y mientras no vayan aún a la guerra, deberían llevar armas y caballos en todas las ocasiones en que



hacen desfiles y procesiones para cada uno de los dioses, ejecutando en danza y en marcha, más rápidamente ellos, más lentas ellas, las súplicas a los dioses y a los hijos de dioses. (pp. 25-26).

Platón revela así su propuesta educativa que no es otra que la de formar ciudadanos plenos, capaces de genera la polis perfecta, la Antártida soñada en la que la belleza física y la espiritual se compaginan y hacen surgir al *civitas*: base de una ciudad-estado ideal. Y para Platón la danza y todo el entrenamiento que ella implica, hacen parte esencial de esta idea.

#### **4.10 Del vínculo entre danza y política y educación, en la antigua Grecia**

Sin embargo, la complejidad ética de Grecia se puso de manifiesto en la de la actividad del creador o compositor quien habría de crear historias, escribir versos, concebir personajes y dictar incluso al *chorodidáskalos* o maestro de baile los pasos que el coro habría de ejecutar, de acuerdo al matiz ético de la obra. La actividad dramaturgica griega revela así su complejidad, pues uno era el ethos personal, tanto desde los creadores, como desde los ejecutantes sobre la escena, y otro el de los personajes tras la máscara ocultos. Así el problema escénico de la interpretación aparece en la cultura griega, no como uno de orden estético, sino ético, pues ejecución e interpretación se reúnen en la *mousiké*. Un pasaje narrado por Heródoto, revela adecuación o inadecuación de la danza al ámbito ético donde se ejecuta. Cuenta en uno de sus pasajes que Clístenes, tirano de la polis de Sición ofreció la mano de su hija Agarista al mejor entre los griegos, creyendo haber encontrado en el ateniense Hipoclidees al candidato idóneo. Hipoclidees se

presentó con Clístenes en un banquete donde pidió al flautista ejecutar una *emméleia* apta para danzar: se puso así a bailar danzas laconias y áticas, las cuales disgustaron a su presumible futuro suegro quien, evitando trifulcas, pidió trajeran una mesa para eliminar el espacio de baile. Hipoclídes, sin embargo, tomó la mesa por escenario, haciendo sobre ella pantomimas más propias de una ménade y desconectadas del carácter grave y solemne tanto de la música como del momento, en un desagradable espectáculo ante el cual Clístenes revocó su candidatura como yerno. Hipoclídes afirmó por su parte que le tenía ello sin cuidado. La situación que podría ser sólo anecdótica, revela la importancia de la adecuación tanto social, por no corresponderse las pantomimas con la condición noble del ritual matrimonial, como cultural, por no lograr armonía entre música y danza. Más aún, la indiferencia de Hipoclídes ante su danza representa una postura que podría ser de carácter filosófico cínico o estoico. Lo que Clístenes castiga no es sólo un acto vulgar; es la inadecuación ética de una práctica estética y el rompimiento, con la danza, de su armonía.

Ahora bien, es por vía de sus facultades éticas que ingresan en el mundo griego danza, música y poesía al ámbito político. Una evidencia de ello es que Aristóteles, como se ha citado, los aborda en *La política*. Otra situación es que, siguiendo la línea de pensamiento de su maestro Damón, advierte Platón sobre la importancia de cuidar las danzas y música preferidas por los jóvenes, pues reconoce que su degeneración podría conducir a la decadencia moral, en el sendero constructivo de la polis ideal. Acotando el camino ético, aconseja a los gobernantes políticos fortalecer la música y la danza antiguas para su época pues, aludiendo quizá a la importancia de la tradición, ve en ellas un fundamento para el

cultivo de la virtud. Así lo ratifica Redondo Reyes (2006), al apuntar que “El legislador no debe cambiar nada relacionado con la danza y el canto” (p. 63). La relación particular entre música y danza es subrayada por Platón, quien afirma que se alcanza con la música el alma para el cultivo de la virtud, y con el movimiento noble se llega a la virtud del cuerpo. El practicante de la *mousiké*, el aedo o *poieta*, debe por ello ser el ejemplo primero de virtud, inscribiéndose así en un marco ético, donde además debe demostrar experticia y conocimiento en su materia, acercándose así en la danza, las dimensiones epistemológica, ética y axiológica, pues los atributos de la *mousiké* como la armonía constituían, además de su función técnica, parte de un sistema de valores dentro del ethos personal y en la política, parte de la vida cívica de la polis. Por tal razón, se diferenciarían las danzas orgiásticas, relacionadas con lo primitivo y los tiempos antiguos para la época de Platón, de las políticas. De algún modo también, la visión de Platón sobre las danzas permearía la concepción que en el Renacimiento dio vida al Ballet Clásico, en el cual se intuye también el aristotelismo, en la perfección de las formas corporales, contenedoras en sí mismas de la noción de belleza. La danza clásica pues, sería una síntesis de los dos pensamientos: uno idealista y otro materialista; la razón o el espíritu de la virtud, y el cuerpo.

La adecuada impartición de música y danza debe en el paradigma platónico estar vinculada a las edades de los educandos: los niños formarían coros infantiles dirigidos por las musas; entre la adolescencia y los treinta años, serían guiados por Apolo; a partir de entonces y hasta los sesenta, serían orientados por Dioniso. Tal visión revela que la distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco la hace Platón, previa a la de Aristóteles, pudiéndose aventurar en la relación entre lo primero con

el *topos uranos* y, lo segundo, con la dimensión mundana de la cual sería imperfecta mimesis o emulación. Lo siguiente, es que la práctica de actividades poéticas, como la danza, constituye un nodo donde convergen ética, política y *paideia*. Lo tercero, es que Platón identifica las divisiones de la educación dancística en función de los dioses que la guían, vinculándolos a las edades de los seres humanos, habiendo así danzas musicales, danzas apolíneas y danzas dionisiacas.

La evolución del tiempo en relación con los dioses puede ser reveladora de un sendero de madurez propuesto por Platón: correspondería la infancia a la pureza de Apolo, quien no se puede presentar aún en su luz al infante, sino que lo hace a través de la inocencia de sus representaciones estéticas: las musas. El adolescente y temprano adulto, sería dirigido por la razón apolínea, pudiendo entonces el adulto mayor utilizar la normatividad entrenada y adquirida, para romper sus reglas dejándose en manos de Dioniso con su éxtasis y licencias. Admitiendo lo anterior, el hilo conductor en la evolución de la razón y del espíritu, sería para Platón, entre otros, la danza que, en sus clasificaciones, postula también una división ciudadana. Y ese sistema danzario contiene también sus atributos: favorece la práctica del baile grupal para fortalecer el sentido comunitario de cohesión, aboliendo la danza individual (una suerte quizá de socialismo dancístico); promueve de igual modo la tradición, pues Apolo y las musas son hijas de la Memoria; y permite, en una escala ascendente, las danzas orgiásticas entre quienes han dominado ya la racionalidad y belleza apolíneas, pudiéndose dar el lujo de emanciparse ya de la belleza superficial de antaño.

Se hace así la danza en el pensamiento platónico, mimesis de la evolución vital, de la vida del hombre. Y explica en parte ello por qué el Zaratustra de Nietzsche es un personaje bailarín quien ha alcanzado la dimensión del súper hombre por ser precisamente desde su madurez, un niño. Por otra parte, esa noción de la mimesis dancística como relación especular (primero entre la vida y el cuerpo) es sustentada por Luciano, al afirmar que el bailarín ha acometido con virtuosa plenitud su misión, cuando cada miembro del público, quien en el escenario le observa, se ha hecho también (se ha mimetizado), gracias y a través suyo, un bailarín. Se proyecta así, en la danza, el concepto de mimesis aún más inteligible. La mimesis, escénica y dancística aparece en lo más primitivo de los rituales extáticos dionisiacos, habiendo sido antes dibujada en las paredes de piedra de las cavernas, donde representó también una realidad o cosmos interno. Pasa, tiempo después, a través de Platón, y evidenciado en La poética de Aristóteles, a su fase última de validación y desarrollo, por el significado y el sentido que a ella dieron los griegos.

La integralidad en la visión de los cosmos externo e interno, en la actividad del baile, que tenía para los griegos, es revelada por Luciano de Samosata, quien afirma que “las otras actividades corresponden a una de dos partes del ser humano, unas al alma, otras al cuerpo, mientras que en la danza ambas están combinadas”<sup>35</sup> (Redondo Reyes, 2006, p. 62). Por tal razón, fue la mimesis en la representación dancística denotación intelectual y connotación del cuerpo. Se

---

<sup>35</sup> Luc. Salt.69. Traducción de J. Zaragoza, Madrid 1990.

sigue de tal condición la necesidad del entrenamiento físico, pero también intelectual del bailarín.

## 5. ROMA

### 5.1 Los ‘*Ulpia Aelia*’ (‘ulpio-aelios’)

Durante el gobierno de Vespasiano que con respecto al Senado “cambió profundamente la composición social de este organismo” (Caballos, 2010, p. 6), dado el dinamismo y la brecha para nuevas curules italicenses que abrirían en él los representantes béticos, siendo tres de ellos originarios de Itálica: *Aelius Hadrianus Afer*, padre del futuro Emperador Adriano; *Ulpus Traianus*, padre del futuro Emperador Trajano; así como éste, su homónimo hijo. Como se ve, la presencia de *aelios* y *ulpios*, vaticinaba ya en la Roma Flavia el porvenir hispano del trono romano, durante el *Saeculum Aureum* del siglo II d.C.

De esto último es expresión el consulado del padre homónimo del emperador Trajano: Marco Ulpio Trajano (Marcus Ulpus Trajanus, ca. 30 d.C.-ca. 70 d.C.), castrense romano proveniente como su nombre lo indica, de la *gens* hispana *Ulpia*. Dentro de los gobiernos de la dinastía Flavia, sobresale en tal dirección Tito Flavio Vespasiano (*Titus Flavius Vespasianus*, 9 d.C.-79 d.C.), quien favoreció el ingreso de políticos hispanos a las curules senatoriales.

La intrincada genealogía de Adriano le conduciría muy seguramente a la pregunta sobre su presente origen, en cuya búsqueda de respuesta se lanzaría no hacia la Bética occidental, sino hacia el pasado helénico en Oriente. El primer miembro de la familia hispanorromana de quien se sabe, es *Aelius Hadrianus Marullinus* (ca. 31 d.C.- 91), bisabuelo de Adriano, quien fungió como senador y

fue, como el futuro Emperador, astrólogo. (Canto, 2012: 145). Resulta entendible que la fascinación por la magia contenida en las estrellas, indujera el embelesamiento que por las tierras al este de Roma y por Egipto, profesó Adriano: existían aún allí cultos como el zoroastrismo (llamado también Mazdeísmo, en honor de su deidad Ahura Mazda).

El nombramiento de Aelius Hadrianus Marullinus en el cargo, sería el inicio de una creciente lista de senadores italicenses, por lo cual su ciudad –sin ser capital–, amasaría un notable poder político, ocupando en la era de Trajano 17 curules: el mayor número de una misma *sedes natalis*, siendo en tal sentido antecedida Itálica, sólo por Tarraco. La concentración de poder condujo a los políticos béticos a lo que cataloga Canto (2012) como un *coup de'état*. Conspiraron para asesinar a Domiciano, colocando estratégicamente y de modo transicional en el poder, a un frágil Nerva: el primero de una dinastía que nace y acaba en un asesinato, el último de los cuales fue el de Lucio Aurelio Cómodo, en el 192 d.C. De allí, el cuestionamiento sobre la bondad de la familia. Según Canto (2012), subyacía bajo la intencionada debilidad del primer mandatario dinástico, la consciencia sobre la gobernatura de Trajano, quien le sucedería de modo persuasivo pues se encontraba en un cargo militar sensible, liderando las tropas de Germania lo cual traía en la memoria senatorial la sombra del poder adquirido por Julio César, al mando de las legiones en la Galia.

Trajano y Adriano compartieron un común terruño: la urbe de Itálica, en la región hispana de Turdetania (Teodosio provenía de Cauca, una población cercana), la cual fue fundada como colonia militar latina sobre poblaciones



norafricanas y celtiberas<sup>36</sup>, transformándose antes de su desarrollo con el último regente de la República, Cayo Julio César (100 a.C.-44 a.C.) y el primer emperador, Cayo Octavio, luego Augusto (63 a.C.-14 d.C.) en un lazareto o humilde aldea de barriales, un *vicus civium Romanorum*<sup>37</sup> (Canto, 2012, p. 135). Como se señaló, entre los emperadores antoninos resulta Adriano fundamental para comprender la filiación helénica y la fijación de Luciano de Samosata por la ficción literaria y la danza.

El apasionamiento del Emperador por Grecia es numerosas veces expresado en la obra de Yourcenar, *Memorias de Adriano*, la cual bien podría llevar un subtítulo vinculativo con Grecia, y que fue traducida al español por Julio Cortázar. En ella, el Emperador romano-hispano se reconoce griego, acudiendo a una reflexión parafraseada por José Saramago (1977) en su *Manual de pintura y caligrafía*: “El verdadero lugar de nacimiento, es aquel donde por vez primera lanzamos una mirada inteligente sobre nosotros mismos; mis primeras patrias, fueron los libros.”<sup>38</sup> (Yourcenar, 1974, p. 26). Las descripciones realizadas en las obras literarias a las cuales fue expuesto, forjaron en Adriano sus más tempranas

---

<sup>36</sup> Comunidades celtas o celtizadas quienes habitaron, desde la Edad de Bronce (ca. s. XIII a.C.) hasta la latinización de la Península, la región llamada Celtiberia, cuyas primeras referencias dentro la literatura grecolatina, yacen en el término *keltiké* utilizado por el geógrafo milesio Hecateo (ca. 500 a.C.), siendo su presencia confirmada por Heródoto, quien ubica el curso alto del río Danubio, en la tierra céltica que ubica rebasando las Columnas de Hércules.

<sup>37</sup> En su artículo *Itálica: de urbe turdetana a patria de los ulpio-aelios* (2003) Alicia M. Canto expone que tales posturas tienen un origen decimonónico en las arqueologías de Theodor Mommsen y Emil Hübner, seguidas en el siglo XX por las de A. García y Bellido.

<sup>38</sup> T. de A. del original: “*O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que lançamos pela primeira vez um olhar inteligente sobre nós mesmos: minhas primeiras pátrias foram os livros*”.

imágenes de una Grecia con la cual generaría un vínculo tan perenne como entrañable, que trascendió de la historia a la literatura, tanto como su propia vida y la del Imperio. Antes de pisar su suelo, Adriano visitó Grecia en las letras y en las geografías. Y además de la épica novela de Yourcenar, su inmortalidad se hace en el siglo XXI manifiesta: inspiró la muestra Adriano y Grecia. La Villa Adriana entre la Antigüedad clásica y el helenismo, celebrada entre el 9 de abril y el 2 de noviembre de 2014, al nororiente de Roma, en la Villa imperial misma, como símbolo de la sucesión de la presidencia de la Unión Europea por parte de Italia (julio a diciembre, de 2014) a la de Grecia (enero a junio del mismo año). Adriano y su pasión helénica, continúan siendo, un emblema europeo.

La condición extranjera de los mandatarios incidió sobre las directrices de sus políticas, al exterior y al interior, marcadas por la tolerancia hacia las manifestaciones e identidades multiculturales presentes y pretéritas en aquel entonces. Apostaron por la vía diplomática para relacionarse con las primeras y, con las segundas, a través del arte: un doble giro encarnado por Luciano, quien fungió en cargos políticos del Imperio, en tanto ejerció la escritura de atemporales ficciones, apasionándose por la danza. Sobresale en igual línea integradora el mandato de quien gobernó durante la temprana infancia del escritor samosatense: además de la actitud helenófila, exaltada por Yourcenar, construyó Adriano el muro pacificador que lleva su nombre, con el cual marcó los confines al norte del Imperio, en una provincia de *Brittania* asediada por tribus celtas, ánglicas y sajonas. La delimitación resulta diciente de la época imperial romana: un período cuando los esfuerzos de los gobernantes fueron prominentemente dirigidos a la preservación de los linderos expandidos durante la era republicana:

Fueron las principales conquistas de los romanos acometidas durante la República; y, en su mayor parte, se satisficieron los emperadores con la preservación de esos dominios adquiridos por la política del Senado, las emulaciones activas de los cónsules, y el entusiasmo marcial del pueblo. Los siete primeros siglos estuvieron llenos por una rápida sucesión de triunfos; pero estaría reservada para Augusto la renuncia al ambicioso diseño de someter la totalidad de la Tierra, e introducir el espíritu de moderación en los consejos públicos<sup>39</sup> (Gibbon, 1995: 27).

El apelativo último denota la cuestionada bondad de los emperadores, y se basa en un viraje en la instrumentalización de la consciencia de clase, debida a la comprensión por parte de los gobernantes, según la cual el énfasis de la salud del Imperio no habría de recaer ya en el bruto ejercicio de la fuerza militar, sino en la salud del pueblo a quien el Senado representaba. Se excluye de ella al último de sus líderes, Lucio Aurelio Cómodo (161 d.C.-192 d.C.), dada la explícita crueldad con la cual gobernó durante una docena de años (180 d.C.-192 d.C.), ostentando el título de *Augusto* (conferido antes de su mandato, en el 177 d.C.). La dinastía de los ulpio-aelios desapareció con un amargo luto: resurgió a consecuencia de lo anterior el asesinato como método de eliminación del mandato en Roma, que

---

<sup>39</sup> T. de A. del original: “*The principal conquests of the Romans were achieved under the republic; and the emperors, for the most part, were satisfied with preserving those dominions which had been acquired by the policy of the senate, the active emulations of the consuls, and the martial enthusiasm of the people. The seven first centuries were filled with a rapid succession of triumphs; but it was reserved for Augustus to relinquish the ambitious design of subduing the whole Earth, and to introduce a spirit of moderation into the public councils.*”

propició su muerte a la temprana edad de 31 años, estrangulado por Narciso, su liberto. Se enfiló la traumática escena en las evocaciones del fin del patricio Julio César a manos de un grupo senatorial encabezado por Lucio Tilio Cimbro, Servilio Casca y Marco Junio Bruto, durante los trágicos idus de marzo del año 44 a. de C.

El asesinato fue un hecho más o menos común en la finalización del poder en Roma, acabando con 26 mandatos entre los que se cuentan los de Calígula, Caracalla, Tiberio, Domiciano y Petronio. Pero las acertadas directrices políticas de los cinco líderes en cuestión, representaron en su mayor porción una celebración de la vida, celebración que vieron los griegos sintetizada en la tragicomedia teatral de la cual emergió la danza pantomímica, por Luciano exaltada en el espíritu de su tiempo.

Al respecto del resinado dinástico afirma Herrero, en el comentario a la Descripción de Grecia, Libros I-II de Pausanias: “En esta época, la de los Antoninos, Adriano, Antonino Pío, Marco Aurelio, que ha sido considerada como uno de los periodos más felices de la historia romana, había paz, prosperidad y seguridad” (Pausanias, 1994, p. 7). Así, sentaron los antoninos el marco social para el advenimiento cultural del *Saeculum Aureum*. Embona en tal línea el gobierno de Adriano –segundo en la dinastía y primero en la vida de Luciano–, caracterizado en principio por una vocación inclusiva y tolerante, la cual encontró su instrumentalización en su dinámica agenda viajera, volcada primordialmente hacia Oriente y, dentro de él, a Grecia.

Adriano fue (o quiso ser) en algún sentido, una versión latina de Alejandro Magno, en su espíritu cosmopolita; su inspirador liderazgo y el nomadismo con el

cual ejerció su mandato extranjero, siguiendo los pasos del macedonio y que, por ello, encontró un sector de oposición, tal como le sucedió a su predecesor Trajano. Ahora bien, aunque Nerva le cedió el trono, fueron los historiadores latinos quienes cobraron la justa, haciéndolo casi desaparecer de entre sus páginas, en una “penuria extraordinaria de fuentes literarias”.

Suetonio no escribió una biografía del Emperador. Tácito incumplió la promesa hecha en las *Historias*<sup>40</sup> de consagrar una obra al gobierno del *Optimus Princeps*. La obra del senador del s. III, Mario Máximo, está perdida casi íntegramente para este reinado y la *Historia Augusta* comienza sólo a partir de Adriano. Se puede, y se debe, recurrir entonces a los tardíos resúmenes históricos del s. IV, que no le dedican más que unas pocas páginas. Eutropio, Aurelio Víctor, el *Epitome de Caesaribus*, todos ellos están llenos de enormes problemas de información, transmisión e interpretación. Ante esta realidad, quizás se debiera otorgar un lugar privilegiado a la *Historia Romana* de Casio Dion. (Cortés, 2016, p. 545).

## **5.2 Virajes de la historia: los cinco emperadores y la evolución de la danza**

La *pax* del *Saeculum Aureum* fue en lo político consecuencia de una dinastía cuyos miembros gobernaron entre el 96 a.C. y el 192 d.C., trascendiendo en la historia con apelativos que no han encontrado acuerdo absoluto en la historia. Los ‘Antonini’, los ‘emperadores adoptivos’ o los ‘cinco emperadores buenos’ (Canto,

---

<sup>40</sup> “Y, si la vida me lo permite, he dejado para mi vejez, como materia más fértil y segura, tratar del principado del divino Nerva y del Imperio de Trajano (...)” (Tácito, 2015: 15).

2003, p. 305); son denominaciones de un periodo particularmente llamativo –por la huella histórica que dejó y los protagonistas que surgieron-, y que cuentan por miembros a Nerva (6 d.C.-98 d.C.), Trajano (98 d.C.-117 d.C.), Adriano (117 d.C.-138 d.C.), Antonino Pío (138 d.C.-161 d.C.) y Marco Aurelio (161 d.C.-180 d.C.): una ininterrumpida sucesión de gobernantes de origen hispano durante casi una centuria, que debe su apelativo primero a una generalización sobre un linaje al cual fue sólo con certeza adscrito, Antonio Pío. Se relaciona la segunda con preferencia a la práctica de la adopción, entendiéndose que resultaba en algunos casos más estratégica para la continuidad en el ascenso a la máxima magistratura romana que la consanguinidad directa, artificio descrito por Canto como uno de “cosmética política”, de acuerdo a los estudios sobre los registros de Galba y de Plinio. Obedece la tercera al carácter de sus representantes, en algunos casos carismático, y a sus políticas sensibles y cercanas al pueblo, diferenciándose con ellas de anteriores mandatos.

Se uniría a la lista de emperadores de origen hispano, en el siglo IV d.C., Teodosio (347 d.C.-395 d.C.). Sugiere la historia que los gobernantes de procedencia no itálica, tuvieron una especial incidencia en el progreso romano:

Hasta el momento [96 d.C.] habían gobernado el Imperio hombres nacidos en Roma o en Italia. A partir de entonces también lo hicieron otros venidos de fuera: y, como en el caso de Tarquinio Prisco, me parece que estos resultaron bastante mejores. Por lo que a mí respecta, tras haber oído y leído mucho, me he dado perfecta cuenta de que Roma prosperó gracias a

todos los méritos de los extranjeros y a las cualidades importadas”<sup>41</sup> (Canto, 2003, p. 306).

Tales líderes, quizá por su comprensión de la condición de extranjería, ejercieron una flexible actitud de inclusividad y tolerancia hacia culturas de latitudes y orígenes cronológicos diversos, con lo cual el rescate o renacimiento de la tradición helena, del lugar que ocupaba en ella la danza recreada en su expresión pantomímica, se presenta orgánico para los intereses helenísticos de un Luciano asiático-romano. Fueron líderes quienes provinieron de Occidente para gobernar desde el Centro, con la mirada en Oriente, teniendo muy seguramente con tal perspectiva sobre Constantino y su también estratégica visión al trasladar la capital del Imperio a Constantinopla: la polis nueva, con su nombre renovado, por ser distinto. En línea con ello, describe Tácito (2015) el resultado de la magistratura de Trajano, como una “rara época de libertad, en que se podía pensar lo que querías, y decir lo que sentías” (p. 15).

Teodosio, por su parte, sería quien, desde una postura de comprensión religiosa, impulsaría la promulgación del Edicto de Tesalónica, antesala al Edicto de Milán (firmado por Constantino Augusto y Licinio Augusto, 313 d.C.), que oficializó el 27 de febrero del 380 d.C. al credo cristiano, en una Roma donde fungiría como último emperador, antes de la fractura cardinal del Imperio y que se

---

<sup>41</sup> T. de Canto, del original: “Hacteus Romae seu per Italiam orti imperum rexere, hinc advenae quoque; nescio an, un it Prisco Tarquino, longe meliores. Ac mihi, qui audienti multa legentique, plane compertum urbem Romam externorum virtute atque insitivis atribus praecipue crevisse.” (Lib. De Caes. 11, 12).

haría capital, asegurando la supervivencia del Imperio Occidental transformado en la duradera Iglesia Católica, en un diestro acto de ingeniería social que se traduciría el discurso político, en uno religioso. Entre los emperadores quienes rigieron durante la vida de Luciano de Samosata, resulta pertinente ahondar en la magistratura de Publio Elio Adriano (*Publius Aelius Hadrianus*), tanto por marcar la crucial etapa formativa de la infancia del escritor, como por delinear las políticas culturales que sentarían el marco social tanto para la escritura, como para la comprensión de artes como la danza, en su función estructurante y restauradora, dentro de dicho contexto.

Son dos las principales fuentes informativas sobre la vida y política de Adriano. La primera es la *Historia Romana*, del político y militar griego Lucio Casio Dión (Lucius Cassius Dio) o Dion Casio (155 d.C.-235 d.C.), quien ocupó las más altas magistraturas del Imperio Latino, siendo dos veces cónsul. Dión Casio nació en Bitinia, Península de Anatolia, por lo cual compartió el espacio cultural romano-mediorienta –donde resurgió la tradición helenística– con Luciano de Samosata. Las raíces de esta última yacen probablemente en la civilización hitita que en su esplendor (s. XIII a.C.) abarcó Anatolia, Chipre, la Siria de Luciano y Mesopotamia, y cumplió un rol fundamental durante la era romana en el comercio entre Antioquía y Medio Oriente. Las raíces milenarias que anteceden al propio Imperio Griego, así como la dinámica de intercambio cultural estimulada por el intenso mercado, hicieron de ésta una región particularmente rica, a nivel artístico e intelectual. En línea con ello, Samosata fue un centro político de importancia, al fungir como capital del reino armenio de Comagene durante el período helenístico, haciéndose parte del reino seléucida en el 162 a.C. y siendo integrada por Roma a



la provincia de Siria en el 72 d.C., superando la categoría de estado cliente a la que le había sometido el emperador Cayo Julio César Augusto Germánico (*Gaius Iulius Caesar Augustus Germanicus*), quien trascendió por su crueldad en la historia como Calígula (12 d.C.-41 d.C.). La segunda fuente documental sobre la vida de Adriano es la Historia Augusta: un compendio biográfico de 30 tomos así titulado por I. Cassaubon<sup>42</sup>, sobre la vida de 70 césares, augustos y usurpadores del trono romano, empezando por el propio Adriano y terminando con Carino (*Marcos Aurelius Carinus*, ca. 250 d.C.-285 d.C.). Fue escrito durante los reinados de Diocleciano y Constantino, y corresponde su presunta autoría a Elio Lampridio, Trebelio Polión, Volcacio Galicano, Julio Capitolino, Esli Esparciano y Flavio Vopisco. Algunos académicos prefieren considerarla anónima, centrando el debate en torno suyo más alrededor de las porciones de veracidad y ficción que en ella residen (Estrada, 2014, p. 1). Otro ejercicio intelectual ha sido el de estudios como los de Estrada (2014) y Sancho Gómez (2018), quienes se han propuesto inferir por vía inversa cuestiones como el rostro y religión del autor a partir de la obra. Como se ve en los dos casos, los escritos sobre Adriano por mucho tiempo le sucedieron, por lo cual su veracidad histórica puede caer bajo la misma sospecha de los Evangelios crísticos. En razón de ello, la obra literaria de Marguerite Yourcenar puede ser interpretada como una deuda histórica con la vida del Emperador de origen hispano, en cuya mente se ubicó para hacer a modo de remembranzas sus Memorias. Fue la Historia Romana escrita en griego; la Historia Augusta, en latín y la obra de la autora belga, en francés.

---

<sup>42</sup> *Ver:* la edición de la Historia Augusta de Vicente Picón y Antonio Cascón, editorial Akal, Madrid, 1989.

El terruño de Adriano es también objeto de disquisición: algunos autores lo ubican en la ciudad de Itálica, provincia romana de Hispania, y otros en la capital del Imperio. Lo indiscutible es que su linaje fue el de una noble familia proveniente de la ciudad de Itálica (hoy Sevilla) ubicada en la región ibérica de la Bética: una zona de pretérita contienda entre Cartago y Roma, a la cual fue anexionada tras la derrota del líder cartaginés Asdrúbal Barca por parte de Escipión el Africano<sup>43</sup> (185 a.C.-129 a.C.), en la batalla de Ilipa, que puso fin, en la primavera del 206 a.C., a la Segunda Guerra Púnica. Tras la victoria romana, según narra en Historia de Roma sobre Iberia Apiano de Alejandría, “Escipión, después de dejarles un ejército pequeño adecuado a un asentamiento pacífico, estableció a los soldados heridos en una ciudad que llamó Itálica, tomando el nombre de Italia.” (*Api, Iber*, 38). La fundación de la patria de Adriano lleva así en su esencia un carácter heroico y de algún modo aspiracional, en relación con la provincia donde residía la metrópolis romana, hacia donde se direccionaron las carreras y esfuerzos políticos de su parentela.

Resultaba estratégica la ubicación de Itálica, tanto en lo militar, como por encontrarse cerca de la Oretana: “el principal distrito minero de plata, plomo y mercurio de la Península.” (Canto, 2006, p. 134). La tradición militar y noble fue impulsada también por el estatuto de *municipium civium romanorum* (título confirmado por Caballos Rufino (2012) en *Colons et Colonies dans le Monde Romain*), la cual le concedió, en su calidad de *dictator*, Julio César en el 49 a.C. o el 45 a.C., distinguiéndola de otras ciudades que habían acogido legiones

---

<sup>43</sup> De nombre latino Publius Cornelius Scipio Aemilianus Africanus minor Numantinus

filopompeyanas, como Corduba o Hispalis, y cuya traición castigó con el punitivo *deductio* a estatus colonial (Canto, 2006, p. 135). La ausencia de documentos sobre la fecha de consecución del estatuto cívico por parte de Itálica genera polémica entre los historiadores<sup>44</sup>, pero es con certeza evidenciado en tres casos. El primero es de carácter numismático pues “en monedas de época augusta aparece citada la ciudad como *Munic. Italic. Genio Populi Romani* o *Iulia Augusta Mun(icipium) Italic (ensium)*” (Caballos, 2012, p. 26). El segundo es un epígrafe mortuario en la tumba de una ciudadana de nombre Iunia Amonea, donde aparece la población mencionada como “*exprovinci[a] Baetica, municipi[o] Italica*” (Caballos, 2012, p. 26). El tercero es una celebración estética y corresponde a la construcción en Gades (hoy Cádiz) del teatro romano, el cual contó en su estilística arquitectónica con elementos helénicos, como las columnas dóricas propias del pueblo asentado en la región griega nororiental del Pindo, en el siglo XII a.C.

Los procesos de romanización implicaban ya en la zona, la manifestación artística de la vigencia del pasado heleno, anticipando e influyendo muy seguramente éste en el interés *adrianea* por la civilización de la Hélade. Existió además un teatro italicense con su propia *orchestra*, como la de los griegos, ornados aún con estatuas ecuestres e inscripciones en honor a sus estirpes aristocráticas y genearcas: altos magistrados locales o pontífices del culto augusto. El auge social y político encontró en Roma, como entre los griegos, una

---

<sup>44</sup> Ver: Caballos Rufino, Antonio, Colonización, Integración y Vertebración. El caso de Itálica, en *Colons et Colonies dans le Monde Romain*. Rome: École Française de Rome. 2012.

apoteosis en la dramaturgia y en las danzas, sobre sus *skenes* interpretadas con talante divino.

El nombre de la región de la Bética denota una tercera relevancia que se suma a la militar y minera, y es la comercial-fluvial: debe su nombre al río *Betis* que baña el sur de la Península Ibérica, llamado así por los pueblos celtiberos prerromanos, y Guadalquivir (del árabe Río Grande), desde la ocupación peninsular musulmana, hasta la fecha<sup>45</sup>. Sería contado como uno de los ríos más famosos del mundo en la frase del escritor latino Lucio Ampelio: *Clarissima flumina in orbe terrarum... Hiberus et Baetis in Hispania* (Los ríos más famosos del mundo... *Uberus* y *Baetis* en Hispania) (Abad, 1975, p. 1). Además de servir como medios de transporte para mercancías y soldados, fueron los acuíferos vinculados con la magia e integrados por los romanos en su dimensión mitológica, tal como lo expone Perea en su comentario sobre el libro El emperador y los ríos. Religión, ingeniería y política en el Imperio Romano de Santiago Montero Herrero:

Mares, océanos, ríos, lagos, manantiales, son escenarios misteriosos – avalados por una ingente mitología griega previa, unida a las creencias ancestrales de los pueblos interiores que tenían sus mitos fluviales, del mismo modo que los griegos tenían mitos marinos– y todo, en su conquista, lo asimila Roma [...], incluso cuando al hablar de “los ríos infernales”, tiende una mirada retrospectiva a La Odisea, obra llena de sugerentes espacios mágicos”<sup>46</sup>. (Perea, 2013, p. 413).

---

<sup>45</sup> Al respecto ver la obra Guadalquivir, vía fluvial romana, de Lorenzo Abad Casal.

<sup>46</sup> El escenario anterior será inspiración de Yourcenar para frases que ubica en boca de Adriano: “Trato de recorrer nuevamente mi vida en busca de su plan,

Entre las fuentes de agua, tendrían particular importancia, para Adriano, las termas en “el concepto de edificio termal adrianeo” y “los grandes complejos termas de época adriana” en los cuales “la vertiente monumental del tema acuático queda acaparada por las termas tanto Menores -*Vetus Urbs*- como mayores -*Nova Urbs*-, (...) planta, escala, organización, ornamentación son facetas que lo corroboran” (Caballos, 2010, p. X).

La conjunción de los factores descritos derivó en el surgimiento, dentro de la región bética, de ilustres familias hispanas romanizadas, entre cuyos miembros había senadores, haciendo de Itálica “una ciudad noble por su origen y noble por sus habitantes.” (Canto, 2006, p. 144). De los escasos recursos historiográficos de la Hispania romana, se sabe que se contaron entre su élite ecuestre a los Ulpios y a los Aelios, cuya unión redundaría en la dinastía italianizada de los Antonini, a la cual prefiere por lo mismo Canto llamar la de los emperadores Ulpio-Aelios (también dinastía Aelia y su período gubernamental como *Siglo Hispano*), anteponiendo para tal efecto el criterio del linaje, y cuestionando la *bondad* de su estilo de gobernanza al revisar y promediar las acciones y directrices políticas de sus mandatos. Encuentra dicha familia parte de sus orígenes en la romanización de sus ancestros turdetanos (latinizados éstos como *Trahii*): pobladores prerromanos del Valle del Guadalquivir o Betis, región bautizada por los romanos dentro de la Bética como Turdetania, la cual abarcaba una porción de la provincia de Lusitania (parte del actual Portugal), recibiendo su nombre por “la previa

---

seguir una vena de plomo o de oro, o el fluir de un río subterráneo, pero este plan ficticio no es más que una ilusión óptica del recuerdo.” (Yourcenar, 1994: 13).

presencia turdetana, remontando tal vez incluso al siglo V y, con seguridad, a comienzos del IV a.C.” (Caballos, 2010, p. 1). El asentamiento escipiónico, fundado sobre reductos turdetanos, no tuvo en principio según Caballos un carácter colonial sino peregrino, asumiendo el deseo de los soldados allí presentes de arribar con prontitud a Roma. Itálica aparece según el mismo autor en una inscripción que revela el beneficio por ella recibido tras el saqueo de Corinto (153 d.C.), con el cual fue favorecida por orden del político y militar Lucio Mumio, gobernador de la Hispania Ulterior, la cual se extendía más allá de la Hispania Citerior, teniendo por capital a Corduba (patria de Séneca).

Es tal ciudad donde hibernaron las tropas latinas bajo el mando de Quintio en el 143 a.C., en la primera alusión que se hace en el texto de Apiano de Alejandría, de un italicense, refiriendo a un emisario de las tropas de Gayo Marcio: “un ibero de la ciudad de Itálica” (*Api, Iber, 74*). Reaparece Itálica en los anales históricos de acuerdo con Caballos (2010) en el 76 d.C., cuando fue el liderazgo de Quinto Sertorio (*Quintus Sertorius 122 a.C.-72 a.C.*) vencido por las tropas romanas, a cargo del político y militar plebeyo Quinto Cecilio Metelo Pío (*Quintus Caecilius Metellus Pius, ca. 128 d.C.-63 d.C.*).

El *filopompeyismo* se anidaría luego en partes de la Hispania Ulterior durante la época de César, finalizando la República, por lo cual recibirían de parte del vencedor múltiples centros urbanos de la región un castigo tributario, así como la negativa sobre su estatus colonial. En el fondo de la adhesión, bien fuese a César o a su némesis pompeyana, yacían razones socioeconómicas e ideológicas, pero también una postura sobre el sentir de su identidad hispánica periférica, en relación con la metrópolis romana. Surge acá una visión que representaría un

espacio en cierta medida caótico, el cual necesitaría adquirir orden, misiva acometida por los futuros emperadores: la sensación de una castigada condición de extranjería entre los romanos-hispanos, fincada en el hecho, además, de que su participación militar en el Imperio debía mucho, y se correspondía poco, con el escaso y casi nulo radio de su participación política. Se encuadran así los turbios acontecimientos en la zona:

Los italicenses habrían de desempeñar un especial papel en la contienda a lo largo del año 48. En la primavera de ese año se levantó en Córdoba una conspiración contra Quinto Casio Longino, legado de César en la provincia. Intervinieron como protagonistas los italicenses L. Munacio Flaco, Tito Vasio y Lucio Marcelo, entre otros. Tras aquellas confusas circunstancias el también italicense T. Torio fue elegido *dux* de las tropas anticesarianas. Más tarde, en el año 46 y dentro ya del último episodio de la Guerra Civil, Gneo Pompeyo envió a aquel mismo Lucio Munacio Flaco a la ciudad de *Ategua* (Teba La Vieja, Castro del Rio, Córdoba), asediada por César. (Caballos, 2010, p. 3).

La condición municipal y de principado fue tras las guerras cesáreo-pompeyanas concedida a Itálica, en contraste con sus poblaciones coetáneas. Facilitó ello el inicio de una participación medida, pero crecientemente provechosa por parte de la clase política italicense, en las decisiones políticas tomadas en el epicentro imperial, a partir del mandato del sucesor de Julio César: “La Guerra Civil, explosión de energía dilapidada durante la contienda, liberó unas fuerzas

que encontraron un cauce de manifestación constructiva en época de Augusto.” (Caballos, 2010, p. 4). Coadyuvó a tal proceso la construcción de un prestigio cimentado en la historia genealógica de la ciudad, así como su antigüedad: paradójicamente, una de las acusaciones hechas en tiempos de Luciano de Samosata a la danza, de la cual la hubo en su Apología de defender. El gobierno de Augusto supuso para itálica un *tour de force* con la redacción de su inscripción en el código legislativo y gubernamental latino que dio pie al mandato duunviral, al proceso de desarrollo y fortalecimiento institucional, y a una intensiva construcción de monumentos, que signaría en el futuro el gobierno de un Adriano obsesionado con el diseño, helénico por lo demás, de la Villa bautizada en su nombre. Anida tal contexto el surgimiento de élites locales, como los *Aelii*, quienes tendrán la responsabilidad de sostener las estructuras organizacionales romanas, pero acabarán por identificarse más con su propia identidad local, por la lejanía de la capital imperial expresada en el nombre segundo de la provincia: Ulterior.

Al nivel de la lógica administrativa, la ambivalencia en la conexión con la centralidad romana generaba a un tiempo distancia y aproximación por ser igual modelo para la mimesis, y la circunscripción urbana única para el ejercicio pleno de los derechos civiles, cuestión que define la dialéctica entre provincias y gobierno central y se entiende en una acotación que también explica el futuro traslado de la familia Aelio-Ulpia, desde Itálica, hacia Italia:

La Urbe no sólo era la sede del gobierno, al estilo de nuestras modernas capitales, el lugar en el que residía el emperador y el Senado, sino que era mucho más: representaba el modelo a reproducir en otras partes; sólo en ella podía ejercer el ciudadano todos sus derechos civiles; la opinión y



actitud de sus habitantes pesaba mucho más que todo el conjunto del Imperio: Roma era, en definitiva, el único sitio donde se hacía política de verdad. Ello obligaba a las clases gobernantes, o a los que querían seguir los muy variados caminos de la promoción, a establecerse en Roma, a fijar allí su casa, y buscar el favor del emperador o de gente próxima a él, para asegurar el deseado progreso. (Navarro, s.f., p. 173).

Los gobiernos de la dinastía Julio-Claudia (27 a.C. al 68 d.C.), como el del emperador extranjero gálico, Tiberio (*Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus*, 10 a.C.-54 d.C.) y del adalid tirano de las artes escénicas, Nerón (*Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus*, 37 d.C.-68 d.C.), promovieron el fortalecimiento comercial y político del principado itálico. Lo hizo el primero con el aumento en la importación de productos agrícolas béticos a Roma, con los cuales instrumentalizó la medida populista de su distribución entre las clases más desfavorecidas, conocida como *Annona*<sup>47</sup>, “cuya importancia para el Estado fue vital” (Velázquez & Martínez, 2014, p. 389) subrayando por lo mismo la dependencia de la provincia hispánica y, el segundo, con medidas que flexibilizaron el ascenso político de los genearcas italicenses. La influencia política de la hispanidad aparece ya acá, en la crisis que sirve de preámbulo a la caída de Nerón, la cual además se inscribe en un contexto mayor: el de un paulatino determinismo con el cual resonaría el acontecer provincial en la metrópolis

---

<sup>47</sup> Según Velázquez & Martínez (2014), sus líderes fueron conocidos como *praefecti annonae* o, individualmente, como *praefectus alimentorum* quien junto al *praefectus urbi*, el *praefectus uigilum* “eran, si no magistrados, casi magistrados tal y como sostiene Domougin.” (p. 385).

romana, siendo éste quizá uno de los mayores costes de la expansión territorial. Se cuenta entre los particulares hechos de ese entonces, la rebelión contra los desmedidos impuestos y saqueos, con los cuales acuciaba Roma para la opulencia imperial a sus provincias, pues, de hecho, y como lo reporta la historia, “la administración extraía los impuestos de las provincias bajo el amparo de su poder militar” (Álvarez, 2007, p. 166).

Estuvo el levantamiento encabezado por Julio Vindex, en la Galia de su homónimo Julio César, donde fungía de gobernador, y contó con una particularidad: la alianza para tal fin del líder romano con tribus bárbaras, denotando el hecho cierta porosidad — primero política y luego cultural —, en las fronteras provinciales del Imperio, que marcará en otro ámbito el inicio de la curiosidad entre los intelectuales por indagar en pueblos marginales a la romanidad. La insuficiencia de armas y provisiones le hizo volcarse hacia el gobernador de la Hispania Tarraconensis: Sulpicio Galba, quien se unió a las revueltas contra Nerón, proclamándose Emperador. Julio Vindex fue derrotado por el ejército romano en Germania, cuyas tropas quisieron proclamar Emperador a su comandante, Verginio Rufo, quien acabó renunciado a ello (Castillo, 1983: 236). En línea con el costo hegemónico, representado por la dependencia de la capital romana hacia las dinámicas políticas de las provincias, dejaron tales acontecimientos en claro que las crisis y fracturas del Imperio podrían ser detonadas en sus linderos. Los futuros muros de Adriano en Germania y Britania serían de algún modo expresión de ello. Se asienta así una aproximación ambivalente en la dialéctica entre lo local y lo global (en este caso lo romanizante y lo provincial) de la capital latina hacia sus propias provincias, y hacia las culturas que le eran

ajenas. Se comprende así también, de algún modo orgánica, la llegada de una dinastía sensible al pueblo y de origen hispano (y por ende provincial) al trono de una Roma centralista, que tenía a sus provincias fatigadas. Describe esta agobio Korstanje (2008), de la siguiente manera:

Los triunfos y las conquistas militares romanas implicaron una extracción de riquezas de la periferia hacia Roma, diversas modificaciones en la forma romana de cultivo, numerosos esclavos o clientes empobrecidos que engrosaban los alrededores de las grandes ciudades, dándose de esta forma una doble migración centro-periferia entre las provincias y Roma (p. 101).

El hastío hacia la centralización dominante encontró su epítome en el gobierno del militar patricio Galba (*Servius Sulpicius Galba*, ca. 6 a.C.-69 d.C.), quien representó el ocaso en el trono romano de la antigua aristocracia republicana. Asumió el poder siendo viejo, y estuvo en parte por ello sujeto en sus decisiones a los designios de sus consejeros. Su ascenso a la magistratura máxima coincidió con unas críticas finanzas, producto del despilfarro de las anteriores administraciones, como de la beligerancia, producto de la extensa expansión territorial, como de la conflictiva dinámica interna en las provincias, por las disputas de poder. Las dificultades no eran pocas y el ocaso definitivo estaba por llegar. Se propuso arrostrar el difícil contexto económico con medidas de recorte presupuestal que tuvieron un efecto poco popular, sobre todo entre la guardia pretoriana, a cuyos militantes negó las recompensas previamente acordadas con Sabino. En contradicción, favoreció a las tropas de Julio Vindex en la Galia, lo cual despertó la antipatía de los ejércitos en Germania, quienes les

habían derrotado. Se acentuaron en consecuencia las divergencias al interior del gobierno romano.

Viene aquí a punto el célebre historiador ruso Mijaíl Rostovtzeff (como es citado en Castillo (1983), quien afirmaba que “el movimiento revolucionario del ejército en el año 69-70 fue una protesta de los ejércitos provinciales y de la población del Imperio en general contra el régimen degenerado de los sucesores de Augusto”. Se opone este planteamiento a la idea sostenida por la mayoría de los investigadores de que la causa de la revolución fue una especie de movimiento separatista por parte de las provincias y de los ejércitos provinciales, mediante el cual se pone de manifiesto el estado de ánimo en que se encontraba la población de las provincias del Imperio y que, sin necesidad del uso de la fuerza, fue mermando el poderío de los césares, así como sus estructuras políticas y militares, e incluso sus raíces y riquezas culturales que en medio del caos no declarado se fueron difuminando. Castillo (1983) apunta que:

Por nuestra parte, creemos bastante verosímil la matización hecha por G. Manfré que aparece a su vez presentada por A. G. Arzetti en el sentido de expresión de un espíritu de libertad de las provincias por vía de las legiones; espíritu de libertad, pero no separatismo. Lo que indudablemente es cierto es que no hubo serios intentos de terminar con el régimen imperial para volver al sistema republicano y que en todo momento se procuró mantener intacta la unidad del Imperio.” (pp. 237-238).

La descripción sobre el acontecer político en la Roma del siglo I d.C., dio pie a lo que se ha considerado por los historiadores como ‘el año de los cuatro emperadores’ refiriendo particularmente al 69 d.C. Siguiendo a Balmaceda (2019), quien realiza un original acercamiento axiológico a dicho tiempo, el sentimiento del miedo fue el que verdaderamente gobernó parte del siglo I, de acuerdo con la narrativa historiográfica:

Según Tácito, la situación caótica en Roma durante lo que se ha llamado ‘el año de los cuatro emperadores’<sup>48</sup> parecía haber sido seriamente agravada por la omnipresencia del miedo. En sí mismo, esto no parece particularmente novedoso. Como dice David Levene, «[p]ara los historiadores romanos, ninguna pasión es más prominente que el miedo. El miedo por ellos es quizás la influencia individual más importante en el comportamiento de los individuos y los estados». Tácito parece, por lo tanto, seguir una cierta tradición, y en las *Historias*, el miedo (*metus*) aparece principalmente como la emoción negativa en respuesta al peligro o amenaza.<sup>49</sup> (pp. 159-154).

---

<sup>48</sup> Cf. Greenhalgh (1975); Wellesley (1975); Morgan (2006); Cosme (2012).

<sup>49</sup> T. de A. del original: “*According to Tacitus, the chaotic situation at Rome during what has been called ‘the year of the four emperors appeared to have been seriously aggravated by the omnipresence of fear. In itself, this does not seem particularly novel. As David Levene puts it, «[f]or the Roman historians, no passion is more prominent than fear. Fear for them is perhaps the single most important influence on the behavior of individuals and states» Tacitus seems, therefore, to be following a certain tradition, and in the Histories, fear (metus) appears mainly as the negative emotion in response to danger or threat.*”

### 5.3 Contraposición entre ‘danza’ y ‘miedo’

En el *annus horribilis* convergen la incertidumbre política y el caos traumático, los cuales redundaron en un espíritu social de *metus*, con el cual se hubo inevitablemente de relacionar Vespasiano (*Titus Flavius Vespasianus*, 9 d.C.-79 d.C.): regente primero de la breve dinastía Flavia (69 d.C. al 96 d.C.). En tal contexto se comprende que, entre las obras arquitectónicas de las cuales fue Vespasiano comitente, sobresale el *Anfiteatro Flavio* mejor conocido como el *Coliseo Romano*: una mórbida versión latina del teatro heleno, que se convirtió en necesario símbolo del poder de Roma; un intento arquitectónico por afianzar una identidad relacionada con el tétrico espectáculo de la muerte, donde fue protagonista el cuerpo – como en el contexto de los griegos del siglo IV a.C. –, pero reinterpretado desde una *tanática* perspectiva. Resulta ello natural, dada la diada ‘muerte-dominio’, directriz hasta este tiempo de la expansión imperial.

El espectáculo de los gladiadores tuvo por protagonista, como las tragedias griegas, al cuerpo, pero dista al mismo tiempo de ellas, siendo el uno y las otras, mutuos anversos de una misma moneda dramaturgica, llamada ‘vida’: un juego de poder que se despliega como entre diversas especies animales de manera instintiva, pero que en el caso humano se reviste de símbolos propios de una necesidad representacional. Su protagonista es siempre el cuerpo, el ganador que se reafirma en la muerte del otro, el perdedor. La lucha de gladiadores se inscribe en tal juego, tal como lo hace la danza; se diferencian, sin embargo, en que celebra ésta la vida, pero sin el costo de otra. Se ajusta en tal reflexión la

definición aristotélica del ser humano, como *zoon politikón* (ζῷον πολιτικόν). La política es el escenario de las más instintivas pasiones de poder, articuladoras de los más sofisticados emblemas del desarrollo cultural. La danza trágica griega fue alegórica, cumpliendo en ella el cuerpo una función representacional, aun cuando se narrara en ella la muerte; la lucha de los gladiadores romanos fue real; una es la danza de la vida y la otra una *danse macabre*, en la cual se mimetizaba la violencia social que es violencia de los cuerpos, como rasgo identitario del poder romano y del Imperio, en un régimen que

se amparaba en la acumulación unipersonal de los mayores poderes, incluidos los religiosos y en un concepto tan vago como efectivo, la *auctoritas*, en la figura del emperador. De estos poderes, los más determinantes son la tribunicia potestas, el poder legislativo, y el *imperium pro consulare maius* el poder militar. El ejército se vinculó a la persona del emperador en una suerte de sistema que bien podría catalogarse de Dictadura Militar. El desarrollo de la legislación estableció cuáles eran las normas de comportamiento de la población y las limitaciones al uso de la violencia ejercida en el interior de la sociedad romana. (Álvarez, 2007, pp. 165-166).

El poder fue para los griegos un juego, en buena medida, cultural; para los romanos, uno de carácter político. E incidieron tales paradigmas sobre la manera como la danza y el cuerpo fueron, entre otros, reflejo suyo. En tal sentido fue el cuerpo protagonista en Roma de la política asistencialista del *pane et circenses*

dirigida hacia el *populus romanus* (de la que hizo parte la *annona neroniana*), y de los *ludi circenses*, donde se integraba a la máquina del carruaje y al del equino, para el despliegue del *circo massimo*.

Circo, Teatro y Anfiteatro conformaron la triada que regía la instrumentalización del cuerpo como vehículo para las actividades invertidas en el ocio (*otium*) romano, que según Korstanje (2008), jugó una función trascendental en la construcción identitaria latina y el uniculturalismo, al tiempo que cumplía una función mística, al relacionarse con la mitología grecolatina. De hecho, el rito que es “una historia fabulada, la cual relata un acontecimiento atemporal que ha tenido lugar en un pasado mejor” (citada en Korstanje, 2008, p. 103), se actualiza o hace presente en la acción corporal, convertida en código dentro del contexto ritualístico. Como en el rito cristiano, jugaron por ello el cuerpo y su movimiento una función vital en la construcción de lo religioso, siendo vaso comunicante entre lo terrenal y lo divino. También a la actualización de la narrativa mitológica que sería fundamental para la difusión de creencias compartidas dentro del proceso de asimilación. Provincias como la Hispania ulpio-aélica, vivieron una romanización a través de las actividades circenses, razón por la cual parte de las élites allí desarrolladas fueron, como el linaje de Adriano, de carácter ecuestre. Los cuerpos equinos no sólo habitaron los espacios geográficos grecolatinos, habitaron también un imaginario, encontrando dentro de él su más connotada representación en Pegaso.

Y es éste el punto donde el *civis*, su acción sobre el mundo y las deidades se relacionan: “La comunicación del ciudadano con sus dioses tenía una doble función: por un lado, un intercambio de favores en lo que se podría llamar la



fórmula ‘te doy para que me des’; pero también, por el otro, la predicción y el consentimiento divino ante las futuras empresas.” (Korstanje, 2008, p.104). El término castellano ‘inaugurar’, contiene aún en su etimología el ‘augurio’ bien concedido por las divinidades, tanto para los ‘oficios’, como para las actividades de ‘ocio’, entre las cuales se puede contemplar la danza: un oficio de ocio estético.

La dialéctica entre trabajo y ocio está, según Eliade (2006), simbolizada en Prometeo tras su condena, donde el cuerpo representa como en la cosmovisión cristiana medieval, un objeto de castigo. La devoración de sus entrañas por el águila —de quien la fortaleza corporal de Hércules le liberaría— es emblema del trabajo; su regeneración en la noche, se hace sinónimo del descanso. Sea objeto punitivo o de liberadora fortaleza, el cuerpo grecolatino es el centro de la mitología y, como en la danza, de los placeres de la belleza. Cobra así un especial significado la unión de los cuerpos de hombre y caballo en torno a la tecnología del carruaje, dentro de los *ludi circenses* o actividades de ocio circense.

La utilización de la danza como mecanismo para vincular los órdenes sagrado y humano se instrumentaliza en Grecia como en Roma, e incluso en la cosmovisión cristiana con los monjes de Chartre, trazando con sus cuerpos el andar del hombre por el laberíntico mundo. Pero particularmente en Roma, la danza, por este mismo rasgo, se inscribiría en el ámbito jerárquico del control político, razón por la cual será objeto del juicio del cual le defiende Luciano de Samosata. Ello, puesto que el régimen imperial, desde Augusto, “se amparaba en la acumulación unipersonal de los mayores poderes, incluidos los religiosos y en un concepto tan vago como efectivo, la *auctoritas*, en la figura del emperador.” (Álvarez, 2007, p. 165). El emperador podía sólo compartir su investidura mística

con el Pontífex Máximus, el líder religioso encargado de cuidar el puente sobre el sagrado Río Tíber; no con los danzantes pantomímicos.

Continuando con el *otium*, señala Jiménez de Guzmán (1986) su importancia para la sociedad romana, construida en torno a la noción de *civis*:

En ella coexistían dos clases sociales: el *civis* o ciudadano romano, sujeto de todos los derechos, que a su vez podía ser noble (*nobilis*) o plebeyo (*profanum vulgus*), y el *servus* o siervo, quien no tenía la ciudadanía, pero sí la posibilidad de obtenerla, de comprarla (*liberto*). Al igual que en la sociedad griega, para cada una de estas clases romanas existían una serie de actividades que las caracterizaban. Es así como al *civis* le estaban reservadas dos actividades: la *occupatio*, que era la actividad normal y corriente, donde se dedicaba al comercio, al manejo administrativo, al cuidado de sus bienes; y el *otium*, algo así como la *ascholé* griega pero con implicaciones filosóficas menos profundas” (p. 25).

El ciudadano no sólo se opone al siervo; también a las tribus bárbaras, cuyo habitar tras las fronteras del Imperio fue concomitante y persistente al desarrollo del mismo. Lo expresa así Umberto Eco (1987), en un poco visitado texto<sup>50</sup>:

---

<sup>50</sup> El artículo ‘*La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino*’, fue publicado en la edición no. 9 de abril de 1987 de la revista *Vuelta*, fundada y dirigida por Octavio Paz; aparecen junto a él otras colaboraciones como las de Enrique Krauze y Juan Goytisolo, entre otros.

La mentalidad latina está obsesionada por la frontera. La angustia nace con el mito de la fundación: Rómulo traza una frontera y mata a su hermano porque éste no la respeta. Si no se reconoce una frontera *quem ultra citraque nequit*<sup>51</sup>, no puede haber ni *civitas* ni cultura. (p. 18).

Más aun, “Julio César se angustia al cruzar el Rubicón, al atravesar el río ha invadido el territorio. Augusto tendrá como política la frontera: «Sobre qué *vallum*<sup>52</sup> y en el interior de qué *limen*<sup>53</sup> hay que instalar la defensa»” (Perona, 1998: 278). La fijación por los límites en la Roma antigua se inscribe en un contexto para el ejercicio del poder; la danza, por su parte, implica una permanente transgresión de las fronteras corporales, y puede resultar desde tal perspectiva natural, que generara desconfianza entre las élites. Ontológicamente, la lógica del cuerpo en el danzante pantomímico es la libertad del propio ser; la lógica física de legionarios, centuriones y gladiadores, fue la opresión y anulación del otro.

Los muros que construirían las manos de soldados *adriáneos* en Germania y Britania, más que evidenciar propósitos defensivos, marcarían linderos civilizatorios. A modo de ejemplo en cuanto a los bárbaros en Hispania, esboza Estrabón una descripción sobre las costumbres astures, donde se denotan trazas de prácticas culturales, que son equiparadas a aquéllas con las cuales —según Luciano de Samosata—, se acusaba a la danza; a saber: lo mujeril en el aspecto

---

<sup>51</sup> Latinismo que quiere decir: “más allá de la cual se pueda cruzar”.

<sup>52</sup> Latinismo para *muro*.

<sup>53</sup> Latinismo para *límite*.

de los hombres; lo antiguo de la tradición helena; y el sacrificio religioso de un centenar de bueyes, en honor al dios guerrero, referido por su nombre griego:

Todos estos habitantes de la montaña son sobrios: no beben sino agua, duermen en el suelo, y llevan cabellos largos al modo femenino, aunque para combatir se ciñen la frente con una banda. Comen principalmente carne de cabrón, a Ares sacrifican cabrones, y también cautivos y caballos; suelen hacer hecatombes de cada especie de víctima, *al uso griego*, y por decirlo al modo de Píndaro, inmolan todo un centenar. Practican *luchas gímnicas*, hoplíticas e hípicas, ejercitándose para el pugilato, la carrera, las escaramuzas y las batallas campales. En las tres cuartas partes del año los montañeses no se nutren sino de bellotas, que, secas y trituradas, se muelen para hacer pan, el cual puede guardarse durante mucho tiempo. Beben *zythos*, y el vino, que escasea, cuando lo obtienen se consume enseguida en los grandes festines familiares... comen sentados sobre bancos contruidos alrededor de las paredes, alineándose en ellos según sus edades y dignidades; los alimentos se hacen circular de mano en mano; mientras beben, danzan los hombres al son de flautas y trompetas, saltando en alto, y cayendo en genuflexión.”  
(García y Bellido, 1945, p. 134).

Se menciona además el *zythos*: un préstamo de los griegos a otras lenguas, para designar una especie de ‘vino de cebada’ u *oínos kríthinos* semejante a la cerveza, al cual alude Jenofonte en su propia *Anábasis*, develando

la traza multicultural mediterránea<sup>54</sup> que dio lugar a la mutua influencia entre sociedades antiguas en cuanto a sus creencias y narrativas míticas, sus concepciones del mundo, y la manera como sus danzas y rituales les instrumentalizarían.

---

<sup>54</sup> Así lo comenta Carlos Varias, en su edición de 1999, de la Anábasis de Jenofonte: “El oinos krithinos, literalmente: «vino de cebada», designa una clase de cerveza desconocida para los griegos, y para la que Jenofonte no tiene un término especial. En realidad, la cerveza era una bebida extraña en Grecia en el primer milenio a.C., y los términos griegos para designarla, bryton o zythos, son prestamos de otras lenguas. La cerveza espesa descrita aquí por Jenofonte, fabricada a partir de cereal sin descascarillar y que era necesario beber con pajas, es propia de Asia Menor (cfr. Arquiloco, fr. 42W, versos con un claro sentido obsceno), y se diferencia de la variedad egipcia, filtrada, mencionada por Herodoto, II 77, 4, curiosamente con idéntica expresión a la de Jenofonte (oinos ek kritheon: «vino hecho de cebadas»)." (Jenofonte, 1999: pp. 158-159).

#### 5.4 La 'mimesis' en Luciano de Samosata

El concepto de mimesis es dinámico en el mundo griego, tal como la concepción del ser y del cuerpo que habita. Pero la constante, desde sus orígenes, es la de estar ligado a la ritualidad dionisiaca. Aunque mimesis se ha entendido ampliamente como 'imitación', no admite –en parte por lo mismo–, una unívoca traducción. Antes del siglo V a.C. la mimesis iba asociada a rituales extáticos de iniciación que involucraban música, canto y danza, haciendo alusión más a la expresión de una realidad íntima, que a la emulación de una realidad externa. La danza fue así, desde sus orígenes, un instrumento de comprensión del microcosmos interno. Tales rituales fueron llevados a cabo primero en honor a Deméter en Eleusis. Siendo ésta deidad la de la Tierra, resulta orgánico que de su culto derivaran ritos en celebración del renacer primaveral, asociados a la vida y, por ende, a Dioniso, su dios. De tal modo, la danza fue asociada también a honrar la tierra y los campos bendecidos para su fertilidad por Deméter.

En cuanto a Dioniso, representó la danza una práctica de comunión con él. Sucedió algo semejante con los ritos en honor a Orfeo, que implicaban la descuartización de animales y daban un lugar protagónico a la música, con la cual redimió el dios a Eurídice de la muerte, y generaba en el imaginario mítico y ritual del momento, el movimiento de entidades inanimadas. Sosteniendo la longevidad de este arte, en el mundo latino y su cualidad mimética, el pensador sirio Luciano de Samosata, en su diálogo Sobre la danza, afirma que “no es algo moderno, sino que surgió con la primera generación del Universo. El movimiento de los astros es

el primer ejemplo de danza.” (Rodríguez 2006: 357). El mismo autor revela que usó Dioniso la danza para someter a indos, lidios y tirrenos, cautivándolos con su movimiento. La danza fue también expresión de la fuerza de las fieras que se expresaba en la beligerancia dentro de la condición humana. Surgieron así las danzas pírricas que como se ha dicho formaron parte integral de la *paideia* espartana, y fueron en Tebas parte de una franca metodología, para el entrenamiento de sus guerreros. Ser un buen combatiente era ser un buen bailarín, haciéndose así la danza representación de la guerra. Los romanos harían acá una escisión en tal mimesis: danzar fue para ellos una actividad femenina a la cual opusieron la guerra, reservada a los varones. Es justo por tal razón que Luciano escribe su diálogo, poniendo en voz de Licino la defensa argumentativa de este arte frente a Cratón. Siglos antes, reforzando esa defensa y expresando la visión griega sobre el tema, afirmó Sócrates: “aquellos que mejor honran a los coros [*i.e.*, bailando] son los más valerosos en la guerra.” (Rispoli, 2000, p. 408). El pensamiento heleno vio también en la danza un sinónimo de juventud, por lo cual su práctica era recomendada para sostenerla junto a la belleza del cuerpo. De tal modo, la cualidad mimética de la danza reúne una serie de atributos que no se limitan a una relación imitativa lineal y figurativa, pues admite también la abstracción de una cosmovisión y forma de entender el mundo. Dicha abstracción es la contenida también en el ritmo que es a su vez mimesis de los latidos cardíacos y del pulso, signos por su parte de la vida y, en la integralidad de la *mousiké*, asemeja la métrica de la poesía.

En línea con lo descrito antes, describió Plutarco a la danza como silenciosa poesía. Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles, definió en el

siglo IV a.C. la danza como *kinesis soumatiké*, derivada del ritmo junto con el *melos* (la música instrumental) y la *lexis* (la palabra). A partir de tal siglo, los elementos de la triada conceptual de la *mousiké* comienzan a emprender senderos divergentes, lo cual genera la reacción natural de poetas y pensadores como Platón, quienes entonces introducen el *ethos* a la discusión estética: catalogaron la integralidad de la *mousiké* antigua, moralmente más conveniente que la, para su tiempo, contemporánea.

Mímesis y *ethos* han acompañado desde este punto en la antigua Grecia, el camino de la danza. Por ejemplo, San Agustín, quien rescató el pensamiento platónico adaptándolo a la cosmovisión cristiana medieval; definió el ritmo como *numerus*, dando a este un lugar protagónico al modo de los pitagóricos, aquello que rige el movimiento del cuerpo en la danza. Dentro de este modo de entender la mimesis, los movimientos cósmicos de astros y demás cuerpos celestes constituyen una forma de danza, la cual fue de hecho así interpretada dentro del paradigma lógico de Pitágoras, que vinculaba música y planetas, por vía de los números y la matemática. En este sentido, la danza es la materialización corpórea y mimesis del ritmo, expresado en el batir de las palmas de los integrantes de los coros griegos, y que el público hoy, asistente a los espectáculos masivos derivados del teatro heleno, encarna. La danza hace de la abstracción musical del ritmo, algo visible. Los oídos escuchan el compás del *melos*; los ojos los ven en la danza: *órchesis* o *kinesis soumatiké*. Y es quizá a causa de la indisolubilidad de los sentidos humanos, y la importancia material y espiritual del cuerpo, que por ello los griegos previos al siglo IV a.C. no concebían la separación de las tres artes.



## 5.5 La importancia de la danza en Luciano de Samosata

Entre los testimonios clásicos que evidencian una postura en torno al oficio del baile para los antiguos griegos y latinos, sobresale el referido diálogo Sobre la danza de Luciano (*Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς*) de Samosata (Lucianus, en latín, 125 d.C.-180 d.C.), que representa en principio una apología a este arte el cual era en el siglo II d.C. tenido por menor, y termina sentando las bases primeras para el desarrollo de una teorización de la danza en Occidente. La obra trasciende el método apologético de argumentación, para convertirse en una de las primeras teorizaciones del concepto *danza*, que bien podría ser aplicada en otras culturas y eras. Las únicas fuentes sobre la vida de Luciano yacen en la Suda (*Σοῦδα*) Bizantina y en su propia obra autobiográfica El sueño o vida de Luciano. Luciano nació hacia el año 120 d.C., en el espacio cultural de la provincia de Siria, bañada en las fronteras de la época por las edénicas aguas del Éufrates, y perteneciente políticamente a Roma, aunque conservando aún el pasado y presente helénico y de las tradiciones orientales de las culturas ancestrales quienes habitaban el Asia Menor, ejerciendo una importante “fuerza de atracción” (Köster, 1988, p. 260). Más aún en aquel tiempo, “los cultos orientales proliferaban en las diversas provincias del Imperio. A Cibeles, la Gran Madre, una diosa frigia de la tierra identificada por los griegos con la madre de los dioses Rea, se le tributaba un culto orgiástico que penetró en Grecia ya desde las guerras médicas.” (Plutarco, 1995, p. 333). Siguiendo la directriz según la cual, en el estudio de una obra, “el conocimiento de la peripecia humana de su autor y las circunstancias históricas en que se desarrolló su vida puede resultar poco menos que imprescindible para explicar

atinadamente aquella obra o fragmento y la postura que en un momento dado adoptó ante determinados hechos” (Marcos, 1999, p. 227), se propone emprender acá un marco de trabajo que parta de una revisión sobre el contexto histórico de Luciano de Samosata.

La segunda centuria de la era común fue para el Imperio Romano un tiempo de ambivalente y bifrontal *espíritu* (entendido éste como el *zeitgeist* dentro de la fenomenología del espíritu *hegeliana*). Por un lado, es catalogado por algunos historiadores como el *Saeculum Aureum* o *Siglo de Oro* (Bravo, 1996, p. 10): una auténtica *pax* y un primer renacimiento europeo en el cénit de la extensión territorial al final del Alto Imperio, instrumentalizado por la renovada mirada con la cual decidió Roma releer su pasado heleno, interpretándolo con el decidido propósito de fortalecer las bases de su propia identidad, y enriquecerse cultural, artística e intelectualmente, toda vez que las riquezas materiales abundaban. En lo político, implicó lo anterior una redefinición sobre las relaciones entre regiones como Siria y la metrópolis itálica, cuestión que de modo fundamental incidiría en la vida y obra de Luciano.

Como sucedería en el *Quattrocento* del siglo XV, la noción de Renacimiento implicó una reconceptualización del cuerpo, de la cual se deriva la aproximación lucianesca a la danza. En su expresión pantomímica, se decantaban en tal oficio ideales estéticos de la Grecia antigua, haciendo del cuerpo un espacio para la expresión, por ejemplo, de la geometría y matemática pitagóricas, así como de la armonía y el ritmo aristotélicos. Representaba la pantomima, además, una síntesis entre la tragedia y la comedia: epítomes de la estética escénica y teatral griega. En el anverso de todo ello, fue marcado el siglo II d.C. de la Roma imperial

durante el siglo anterior por una fatiga social y una profunda tristeza (Alsina, 1996, p. 4). Fueron producto de la beligerancia interna debida a pugnas de poder en torno al control de la magistratura máxima que desataron cruentas guerras civiles, así como la permanente contienda militar por la defensa y resguardo de las fronteras del Imperio, en la cual jugaron una táctica función los cuerpos entrenados de los soldados.

Vio Luciano al mismo tiempo en la danza y la ficción –enraizadas las dos en el recurso narrativo de la imaginación–, una oportunidad creativa y un refugio frente a la tristeza social, la cual enfrentó exaltando el uso pacífico del cuerpo y las sarcásticas vetas de su estilo literario: celebró con humor a los personajes de la tradición helénica, protagonistas de las críticas con los cuales rindió tributo al recurso dialéctico de Sócrates y Platón, transpolándolo a la narrativa dramatúrgica. Postuló así una rebeldía estética frente a un establecimiento que veía el ocaso, y noble en el deseo de vaticinar con entusiasmo y felicidad (la *eudemonia* aristotélica), el advenimiento de una nueva era. Tuvo en ella el acontecer político una determinante incidencia sobre la dimensión cultural (y por ende dancística), en tanto redefinían los emperadores del período un renovado vínculo entre la metrópolis romana y latitudes provincianas como Siria, escenario donde unos paradigmas culturales fenecían, y estaban otros por renacer.

## 5.6 Luciano, su obra, su herencia y aportes a la evolución de la danza

La helenofilia de Luciano no se ubica como el principio, sino como un eslabón o continuum de una tradición, la cual había abrazado, y tenía por misión rescatar y mantener vigente el pasado helénico, particularmente en zonas, otrora colonias griegas, tal como lo habían sido Sicilia y Siria; esta última tras la conquista de Alejandro Magno, quien saqueó Sidón y sometió a Alepo en el 332 a.C., un año antes de la conquista de Egipto, y la fundación allí de la ciudad, en honor de su nombre, donde fue proclamado en el oráculo de Siwa, hijo de Zeus-Amón: una híbrida deidad, manifestación de la actitud expansiva helena en la cual solía la diversidad traducirse en enriquecimiento cultural.

De otra parte, en el principio de ese renacimiento que Luciano vivió, se encontraba Grecia “empobrecida”, la cual “conservaba una atmósfera de gracia pensativa, de clara sutileza y de sabia voluptuosidad.”<sup>55</sup> (Yourcenar, 1974, 57). Estaba arruinada y bañada por la sangre que había corrido a causa de las guerras civiles romanas, de finales del siglo I d.C. Describe así en sus Diálogos píticos Plutarco, en la antesala de la época, la desolación de la Hélade: “apenas si podría proporcionar hoy toda ella tres mil hoplitas, que fueron los que una sola ciudad, la de Mégara<sup>56</sup>, envió a Platea.” (Plutarco, 1995, p. 368). Coetáneo de Luciano y de Adriano, el geógrafo e historiador Pausanias (1994) se alinea con Plutarco en el

---

<sup>55</sup> T. de A. del original: “*A Grécia empobrecida conservava uma atmosfera de graça pensativa, de clara sutileza e de sábia voluptuosidade*”.

<sup>56</sup> Mégara fue la polis única del istmo de Corinto, cuya localización resultaba geopolíticamente estratégica por ser el necesario puente entre el Peloponeso y Grecia central. Jugó un trascendente papel en las colonizaciones y se involucró plenamente en los combates contra los persas, proporcionando según Heródoto un escuadrón de 3 mil soldados para la batalla de Platea, donde fue el aqueménida Mardonio, vencido.

testimonio sobre las ruinas en las que habían quedado centros urbanos, otrora frugales: “Grecia continental, al contrario de la Grecia periférica, estaba arruinada” (p. 7). Recae en Pausanias en cierta medida, la detallada descripción de los antiguos teatros helenos –particularmente el de Epidauro– donde se desenvolvían las danzas trágicas corales. En la célebre edición comentada por J.G. Frazer de su obra Descripción de Grecia, se afirma:

“En años recientes el Dr. Dorpfeld ha propendido a una teoría según la cual en los teatros griegos los actores actuaban, no en un escenario elevado, sino a nivel de la orquesta, y que las edificaciones escénicas existentes en los teatros griegos no eran escenarios donde los actores actuaban, sino meros fondos en frente de los cuales aparecían.”<sup>57</sup>

(Pausanias, 1994, p. 254).

Advierte sin embargo que tal teoría se contradice, entre otros, con la descripción realizada por el propio Vitruvio sobre las edificaciones de los teatros griegos. Pero más allá de ello, afirma Frazer según Herrero, y en relación con el legado de Pausanias:

Sin él las ruinas de Grecia serían en su mayor parte un laberinto sin llave, un enigma sin respuesta. Su libro proporciona la llave para el laberinto, la respuesta a muchos enigmas. Será leído y estudiado tanto tiempo como la

---

<sup>57</sup> T. de A. del original: “*In recent years Dr. Dorpfeld has propounded a theory that in Greek theatres the actors acted, not on a raised stage, but on the level of the orchestra, and that the stage-buildings in existing Greek theatres were not stages on which the actors acted, but merely backgrounds in front of which they appeared*”.

antigua Grecia continúe atrayendo la atención y despertando el interés de los hombres”. (Pausanias, 1994, p. 57).

El orador e historiador Dion Crisóstomo, conocido también como Dion de Prusa (ciudad llamada hoy Bursa, situada en Turquía nororiental y perteneciente en la era Romana a la provincia de Bitinia) o Dion Coceyo, realiza a través de uno de sus personajes en su discurso VII, Euboico, una descripción relativa a las antiguas locaciones griegas en su tiempo: “pues vosotros mismos lo veis con vuestros ojos: de nuestro gimnasio han hecho un campo de cultivo, hasta el punto de que Heracles y otras muchas estatuas de héroes o de dioses quedan ocultas bajo los cereales.” (De Prusa, 1988, p. 358). Añade además que las casas habían quedado en ruinas y deshabitadas, tanto como desiertas Arcadia y Tesalia, lo cual resulta singularmente diciente de la ruina griega, pues yacía en ella el Olimpo, habitáculo de las divinidades helenas, cerca de la Macedonia de donde fueron oriundos el pupilo de Aristóteles, Alejandro, así como su padre Filipo. Un tiempo antes, el historiador y geógrafo Estrabón (64 o 63 a.C.-23 o 24 d.C.) había aseverado, según Alsina, la desolación de Megalópolis y la transformación de Atenas meramente en centro turístico y de estudiantes, rindiendo al menos honor a su pasado como centro del pensamiento.

En cierta extensión, habían las urbes helenas en Asia Menor compartido igual condición, por tres acontecimientos sucesivos durante los recientes siglos, el primero de los cuales lo constituyen las guerras Mitridáticas del siglo I a.C., así llamadas por Mitridates VI, rey del Ponto, quien se levantó contra Roma. La

primera de tales conflagraciones se desarrolló entre los años 88 a.C. y 84 a.C., siendo las legiones romanas comandadas por Lucio Cornelio Sila (138 a.C.-78 a.C); la segunda entre el 83 a.C. y el 81 a.C., bajo el mando de Lucio Licinio Murena (105 a.C-22 a.C.); y la tercera entre el 75 a.C. y el 63 a.C., teniendo por cabeza a Lucio Licinio Lúculo (ca. 118 a.C. – ca. 56 a.C.). El segundo factor serían continuos conflictos civiles al interior de la propia Roma y, la tercera, las permanentes contiendas con los partos por el control del Medio Oriente: con perennidad, una zona geopolíticamente fundamental con fines hegemónicos, desde tal tiempo hasta la fecha. No obstante, fue debido a sus fértiles tierras y riquezas, a su ubicación geográfica, la cual le hacía obligado puente para el comercio entre el lejano Este y el Oeste romano, y al rico legado cultural de la Grecia antigua, que se hicieron las ciudades griegas de la península de Anatolia en el Asia Menor –particularmente Pérgamo– epicentros de este renacimiento del siglo II d.C. (como lo sería cerca de la capital romana Florencia –fundada y bautizada así por los romanos en el 395 a.C. sobre los reductos de un asentamiento etrusco–, en el siglo XV durante el Renacimiento, en el *Quattrocento*).

Pérgamo se encontraría en Oriente junto con Éfeso y Esmirna, entre las ciudades receptoras por razones culturales del favor imperial romano, gozando de un particular título, tal como lo revela David Magie (1950) en *Roman Rule of the Asia Minor*: “durante el siglo primero, por especial permiso del gobierno romano, las ciudades donde se asentó el culto de emperadores fallecidos, principalmente Pérgamo, Éfeso y Esmirna, se convirtieron oficialmente, en Templos-Guardianes

de los Augustos.”<sup>58</sup> (p. 637). A causa de lo anterior, los ciudadanos de la Grecia de Anatolia leyeron en la victoria de Octavio (que dio por finalizada la República, siendo al mismo tiempo umbral del Imperio), como una liberación, celebrando su cumpleaños como el inicio de todo bien. Así, el Asia Menor donde nació Luciano representaba un área cansada de los eventos caóticos de los pretéritos siglos, pero con un importante potencial cultural, buscando el orden que en lo político le concedieron a partir de entonces los emperadores romanos quienes fomentaron al menos relativamente su prosperidad y progreso, y, en lo artístico, el *logos-palabra* y el *logos-danza* que en sus narrativas ficcionales y en su diálogo apologético, exaltó el escritor samosateno. La línea de crecimiento descrita sería sin embargo corta, pues encontraría *a posteriori* su final, tras el deceso de la dinastía Antonina y los enfrentamientos entre Lucius Septimius Severus (146-211), quien nació en África y murió en Britania, y Pescenio Niger (135-194), oriundo de Antioquía, quien falleció en la tomasina ciudad de Aquino. Las procedencias y destinos de estos ilustres personajes son señales de las amplias latitudes sobre las que se extendía un Imperio que, a causa -entre otros factores- de su propia magnitud, se avecinaba al colapso irreversible. Generaba todo ello un aire social y cultural de extrañeza, pues fue éste un breve renacimiento, sombreado por la próxima catástrofe.

---

<sup>58</sup> T. de A. del original: “*Another favourite tide was that of Temple-Warden. It has already been observed that during the first century by special permission of the Roman government those cities which were seats of the worship of die emperors, namely Pergamum, Ephesus and Smyrna, became officially Temple-Warden of the Augusti*”.



Sin embargo, las carreteras romanas propiciaron la actividad industrial en la provincia que fue conocida como 'el país de las quinientas ciudades', entre las cuales se contaban el resurgido Mileto, el mismo Éfeso, y una Filadelfia distinguida por el esplendor de sus festividades, así como por los monumentos que ornaban sus calles. Pérgamo recibió según Alsina el apelativo de 'segundo ojo de Asia' (antecedida por Éfeso como el primero, a quien había relevado en tal lugar). Ostentó entonces su pasado como capital de la dinastía atálida, cuyo linaje reinó al morir el general diádoco de Alejandro Magno, el macedonio Lisímaco de Tracia (360 a.C. - 281 a.C.), gobernador de Asia Menor.

Éfeso, por su parte continúa siendo la megalópolis de Asia Menor, en tanto se auto reconoce Esmirna como joya y adorno de Jonia, según reza el *Corpus inscriptonum graecarum*. La provincia de Siria, patria de Luciano, fue el epicentro comercial, promoviendo su riqueza financiera un frugal intercambio cultural que encontraría su epítome en ciudades como Petra, Antioquía, Palmira y Baalbek (renombrada Heliópolis tras el saqueo de Alejandro Magno en el 334 a.C.). Quizá las dinámicas comercial y política de esta región necesitaron un orden jurídico, por lo cual nació en ella la escuela jurídica de Berito (actual Beirut), la cual se sumó a la de Constantinopla, como importantes referentes del Derecho Romano. De tal modo, Luciano de Samosata no estuvo solo en la efervescencia intelectual de su tiempo: aparecieron en Esmirna literatos como Dionisio de Halicarnaso, Elio Arístides, Polemón y Estrabón, mientras Siria vio surgir a Juan Crisóstomo, Jámblico, Porfirio y Máximo de Tiro. Incluso Egipto, enmarcado dentro de la zona comercial en cuestión, participó del prolífico hervor cultural con Plotino, Orígenes, Claudio Ptolomeo, Clemente de Alejandría, Ammonio Sacras, Diofanto y Nonno.

La era de Luciano se caracteriza por una serie de rasgos que resulta necesario contemplar a la luz de cuanto pudiese ser su necesidad constructiva tanto de una apología de la danza, como de su ficción. En tal sentido, su obra resulta también un cuadro de bifrontismo, puesto que celebra con la imaginación, la riqueza de posibilidades estéticas propias del advenimiento del *Saeculum Aureum*, de modo paralelo a su mención de las trazas problemáticas de su contexto social. La primera de ellas es de orden demográfico: la fertilidad de las tierras de sirios, capadocios y gálatas se contrapuso con el bajo índice de natalidad en Roma, donde propendieron las parejas a criar un único hijo, o preferir carecer por completo de prole alguna. Ocasionó tal tendencia el envejecimiento poblacional, cuya más crasa consecuencia fue un giro en el centro de gravedad política que se fue desplazando hacia la periferia oriental, preámbulo de la próxima ruptura imperial, el traslado de la capital a Constantinopla, y la caída en manos bárbaras de Occidente. Hízose así el decir popular plasmado por Dión Casio en su Historia de Roma (Libros XLVI-XLIX): “«los afortunados tienen hijos a los tres meses», de modo que este dicho se ha convertido en refrán.” (Casio, 2016, p. 174). Uno de los más notables síntomas de tal viraje en la procedencia del poder romano, así como en la ruptura del linaje, lo representa Trajano (53 d.C.-117 d.C.), descrito así por Plinio en el Panegírico:

Así se convirtió Trajano en César y, a continuación, en Emperador, aunque Nerva tenía algunos parientes vivos. Pero este varón estimaba más la salvación de los asuntos públicos que la consanguinidad. Y, al contrario,

no despreció a Trajano porque fuese un ibero, y no un ítalo o un italiota<sup>59</sup>, puesto que nunca nadie de otra nación había asumido el poder de los romanos. (Cortés, 2016, p. 547).

Los italiotas constituyen un ejemplo de la persistencia de periferias culturales, al interior del imperio Romano: fueron pueblos prerromanos y grecoparlantes, quienes habitaban en la Italia media las regiones del Laso y la comprendida entre las colonias griegas de Poseidonia, Parténope, Pitecusas y Cumas (hoy Nápoles) y la Magna Grecia (Sicilia); sus tribus cercanas, los sicanos, los sículos, los elimos y, en general los siciliotas, moraron en esta última. Tras ser sometidos por Roma, hacia el siglo III a.C., emprendieron la difusión de la cultura griega y las lenguas grecófonas, en detrimento del latín al cual se adscribieron conservadores como el estratega y literato Catón el Viejo (234 a.C.-149 a.C.). Fueron llamados despectivamente *graeculi* por Cicerón, a pesar de lo cual introdujeron en Roma formas estéticas como la poesía épica, latinizando a Héroes como Ulises. Lograron además posicionar en ciertas regiones al bilingüismo como norma de los *nobiles* (nobles):

La cultura y la lengua griega gozaban de una excelente salud entre los círculos superiores de la sociedad romana. La *paideia* griega se había convertido en un bien que los aristócratas romanos debían poseer como signo de distinción social e instrumento de dominación política. Era normal, especialmente tras el reinado de Nerón, que los jóvenes pudientes aprendieran la lengua griega con tanto afán como para leer las obras

---

<sup>59</sup> Ver: V.V. Struve, (1996), Historia de la antigua Grecia (I), Madrid: SARPE. También Pallotino, Massimo, 1984. NY: Routledge and Kegan Paul Ltd.

clásicas de la literatura y del pensamiento griegos. Por otra parte, la difusión de las actividades propias de los gimnasios y la fundación por Domiciano de los Juegos Capitolinos, organizados a la manera griega, contagiaron el espíritu agonal en la capital. (Cortés, 2014, p. 10).

Ello, en el marco de un tiempo bifrontal. Mientras algunas regiones del Imperio se anquilosaban, se dio en otras, al mismo tiempo, una especie de Renacimiento, aún en la Antigüedad, de la tradición helena. Las razones de ello son múltiples, y comienzan en una transición religiosa que, adoptando la etimología de la palabra, redefiniría los modos de relación (*re-ligare*) entre los individuos de la sociedad y de éstos con sus divinidades e ideales. Faltaba poco más de una centuria para la firma del Edicto de Milán (313 d.C.) –liderada por el emperador Teodosio–, y el Concilio de Nicea (325 d.C.) –promovido por Constantino–, los cuales respectivamente legalizarían el cristianismo, y lo harían religión oficial del Imperio. Sin embargo, la difusión y expansión de esta neófito creencia auguraba ya un cambio en la cosmovisión, regente por siglos en el Imperio. El ocaso de los paradigmas religiosos y sus fracturas son así manifestados por Rénan (1882), en *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*:

El Oriente pagano no siempre inspiró a los cristianos la misma antipatía que Grecia. El politeísmo egipcio, por ejemplo, fue tratado por ellos con menos severidad que el politeísmo helénico. Anuncia el poeta sibilino del siglo II a Isis y Serapis el final de su reinado con más tristeza que insulto. Su imaginación es golpeada por la conversión de un sacerdote egipcio

quien, a su vez, convertirá a sus compatriotas. Habla en términos crípticos de un gran templo levantado al Dios verdadero, que hará de Egipto una especie de tierra santa, y no será destruida hasta el final de los tiempos.<sup>60</sup> (p. 467).

Egipto que se debatía entre el politeísmo y el monoteísmo, había sido siglos atrás el punto de partida del pueblo hebreo en la tradición judía, y se hacía ahora punto de destino del cristianismo de ella derivado, en un momento histórico donde estaban por fusionarse las tradiciones grecolatina y judeocristiana: germen del mundo Occidental. El cristianismo<sup>61</sup> implicaría un cambio en la comprensión del cuerpo separado ahora del alma, que el por vínculo fracturado, según las nuevas concepciones que se fueron asentando, se le veía como pecaminoso adversario en un paradigma actualizado del platonismo<sup>62</sup>. Dicho paradigma implicó también la adaptación del Partenón politeísta de griegos y romanos, a uno de apariencia monoteísta en el que las alas de Hermes y victorias aladas fueron las de los ángeles, los dioses menores se hicieron santos y Rea o Hera, junto a las diosas

---

<sup>60</sup> T. de A. del original: "*L'Orient païen n'inspirait pas toujours aux chrétiens la même antipathie que la Grèce. Le polythéisme égyptien, par exemple, était traité par eux avec moins de sévérité que le polythéisme hellénique. Le poète sibyllin du iie siècle annonce à Isis et à Sérapis la fin de leur règne avec plus de tristesse que d'insulte. Son imagination est frappée de la conversion d'un prêtre égyptien, qui, à son tour, convertira ses compatriotes. Il parle en termes énigmatiques d'un grand temple élevé au vrai Dieu, qui fera de l'Égypte une sorte de terre sainte et ne sera détruit qu'à la fin des temps*".

<sup>61</sup> Propone el mismo Köster la influencia del gnosticismo sobre los cristianos primeros en Egipto, quienes sostenían la fundación allí del patriarcado de Alejandría por San Marcos, hacia el 33 a.C.

<sup>62</sup> "Es irrelevante el que llamemos o no 'gnosticismo' a este dualismo, puesto que los comienzos del gnosticismo se solapan y entrecruzan con la victoria del platonismo de múltiples maneras" (Köster, 1988: 194).

cercanas a Zeus, se transformaron en las versiones múltiples de la Virgen, a quienes se profesaba la nueva fe. El reino del Nilo, así como Siria –el terruño de Luciano–, habían caído bajo influencia persa entre los siglos IV y V a.C.: “El mundo mediterráneo oriental era en aquella época, desde el punto de vista económico y cultural, el escenario de tensiones entre griegos y persas. Estos últimos consiguieron someter a Siria, Egipto y Asia Menor incluyendo las ciudades griegas.” (Köester 1988, p. 32).

Aun cuando no lograron conquistar la Grecia balcánica, la amenaza persa generó en los pueblos helenos “una reconsideración de las diferencias fundamentales entre el ‘este y el oeste’, que sería de gran trascendencia para la historia posterior” (Köester, 1988, pp. 32-33). Es posible rastrear allí la escisión cardinal que daría pie a la diferenciación entre los mundos oriental y occidental, vigente hasta la fecha. Representó Egipto un crisol cultural pues, tras una centuria de dominio persa, recobró su independencia en el 405 a.C. (Köester, 1988, 36), pero cayó en manos aqueménidas en el 343 a.C., poco tiempo antes de la conquista del macedonio Alejandro Magno. Este escenario donde persiguió Julio César a Pompeyo, tras la derrota en Farsalia<sup>63</sup>, se hizo, en el 30 a.C., provincia romana, epílogo de la derrota de Cleopatra y Marco Antonio por Octavio (futuro César Augusto). Inspiraría tal evento la tragedia histórica *Antony and Cleopatra* de Shakespeare, escrita en 1606, tanto como infundió Egipto a Luciano en la creación de sus relatos de ficción y sus reflexiones sobre el cuerpo, al fungir en un cargo administrativo romano dentro del crisol multicultural egipcio.

---

<sup>63</sup> 9 de agosto del 48 a.C.

Tras la muerte de Nerón y sus consecuentes y turbulentas guerras civiles, la disolución de la dinastía Julia, y el reinado de los Flavios, advino con los antoninos para Roma un rutilante tiempo de auténtica *pax* y prosperidad, que se extendería hasta el reinado de Adriano y los Severos, entre quienes sobresaldría la Emperatriz Julia Domna por el mecenazgo a las letras y las artes, el cual enriqueció el renacimiento cultural que vería su final con la nueva anarquía desatada, mediando el siglo III. El reinado de Adriano fue sucedido por el de Antonino Pío (138-161), quien canalizó sus esfuerzos al bienestar provinciano, y asumió una tolerante postura frente al incipiente cristianismo, facilitándole la permeabilidad referida. El último reinado durante la vida de Luciano fue el de Marco Aurelio (161-180), con quien comparte el año de defunción. Fue uno de prolongación de la *pax* (aun cuando se vio obligado a incurrir en guerras en Oriente y las riberas del Danubio), en tanto promovió en lo intelectual la creación de cátedras dentro de la educación superior, para la difusión de las escuelas del pensamiento heleno, renacidas en su tiempo: el platonismo, que tuvo su incidencia, como ya se mencionó, en el cristianismo; el epicureísmo que influenciará junto al cinismo la obra de Luciano; el peripatetismo fundado por Aristóteles en el siglo IV a.C.; y el estoicismo chipriota propuesto por Zeno en el III a.C. La tradición pacifista acabaría con Cómodo, hijo y sucesor de Marco Aurelio, quien cedió ante sus propios vicios y pasiones, nombrando en el cargo a preferidos incapaces, por lo cual sostendría irreconciliables diferencias con el Senado, en cuyo recinto correría igual suerte a la de Julio César: murió allí en el 192 d.C. asesinado.

Fue por ello para Luciano su primera lengua el siríaco, dialecto del arameo, dominando ampliamente con posterioridad el griego ático. Su posición social fue en un inicio desfavorable, pero la superaría al trascender su oficio primero, como torpe escultor en el taller de su tío, a jurista, retórico y sofista. El ejercicio de tales profesiones le condujo a ocupar cargos diplomáticos en centros políticos de Asia Menor, las penínsulas Balcánica e Itálica, y la provincia de la Galia, tras lo cual, hacia el 165 d.C. se asentó en Atenas para fundar una escuela de Retórica, y dedicarse a la escritura de lo que serían sus más distintivas obras, en las que se decanta su experiencia multicultural. Contrario a la libertad frente al establecimiento, profesada en sus obras, aceptó poco antes de morir un cargo civil, sirviendo al Imperio en Egipto. En su forma y contenido, la obra de Luciano alcanzó un amplio público, aunque no con la profundidad y extensión de los citados Quintiliano y Cicerón, o de Séneca.

Sin embargo, vislumbró Luciano en su narrativa la posibilidad de viajar a la Luna antecediendo por más de mil años a Dante Alighieri (1265-1321), quien se elevó hacia la Luna en *La Divina Comedia* que signó poco antes de su muerte; o literatos como Cyrano de Bergerac (1619-1655) cuyo ingenio literario fue nutrido por los descubrimientos astronómicos de Copérnico y Kepler, en una obra de póstuma publicación cuyo título comparte con el libro de Julio Verne (1828-1905): *Un viaje a la Luna*<sup>64</sup>. El tipo de literatura fantástica desarrollada por Luciano, se ha

---

<sup>64</sup> La lista de obras literarias que narran viajes lunares es encabezada por Luciano de Samosata e incluye a Dante Alighieri, el *Orlando Furioso* de Ariosto (1517), predecesor de la obra shakespereana, Johannes Kepler en *Somnium sive Astronomia Lunarum* (1634), Francis Godwin en *El hombre en la Luna o Discurso de un viaje de allá por Domingo González, el raudo mensajero* (1638), John Wilkins con *Los descubrimientos de los mundos de la Luna* (1638), y Jean Baudoin con



llamado también 'literatura periférica' o 'de evasión': "un volverle la espalda a la realidad", en el cual "estamos ante un universo hartado complejo, cuya discusión es aún insuficiente." (Áviles, 1980, p. 67). Ha sido considerado un género menor en la Literatura, tal como la danza-pantomímica era tenida frente a los géneros escénicos mayores de la tragedia y la comedia. Es posible por ello pensar que la apología o defensa que enarbola Luciano de la danza, sea extensiva en su reflexión para aquellas formas estéticas derivadas y escindidas de las narrativas hegemónicas. Resulta sin embargo entendible que se viera como el producto de dos elementos. Por una parte, una rica narrativa mitológica, tan profunda como compleja y, por otra, la necesidad de buscar alivio a la intensa actividad filosófica, rasgos distintivos los dos de la cultura grecolatina. Dicha literatura estuvo "tan arraigada en el imaginativo espíritu heleno, necesitado en múltiples ocasiones de relatos distensores de su arduo quehacer intelectual" (Luciano, 1996, p. 127).

Esta tradición solía ubicar las tierras fantásticas en Oriente, pero en sus relatos, prefiere Luciano de Samosata imaginarlas muchos antes que Colón al Occidente, más allá de las Columnas de Hércules en el Estrecho de Gibraltar, frontera última que une el Mediterráneo con el Atlántico, las cuales inspiraron el diseño y construcción de la Alameda del mismo nombre que, nutrida por las aguas del Guadalquivir se erige en Sevilla: mismo domicilio del Puerto de Palos, donde zarpó Colón en su empresa hacia la India. Pero el viaje imaginado por Luciano no se desarrolla sobre el mar, ni sobre geografía conocida; lo hace hacia la Luna,

---

Viaje hecho al mundo de la Luna por Domingo González (1648), Cyrano de Bergerac en Viaje a luna o Historia Cómica de los Imperios y Estados de la luna (1657), entre otros.

donde incluso ubica una cultura: la de los selenitas (Selene era la deidad asociada por griegos y romanos con el satélite). Compiló la antología de sus cuentos bajo el paradójico título de *Relatos verídicos*, en una suerte de juego onomástico como el del 'realismo mágico', y así en ellos narra:

Hacia el mediodía, cuando ya no se divisaba la isla, sobrevino de repente un tifón que hizo girar la nave y, elevándola por el aire unos trescientos estadios, ya no la dejó descender al mar, sino que, hallándose en las alturas, sopló viento sobre su velamen y la arrastraba a vela hinchada. Por siete días y otras tantas noches viajamos por el aire, y al octavo divisamos un gran país en el aire, como una isla, luminoso, redondo y resplandeciente de luz en abundancia. Nos dirigimos a él y, tras anclar, desembarcamos, y observando descubrimos que la región se hallaba habitada y cultivada. Durante el día nada divisábamos desde allí, pero al hacerse de noche empezaron a aparecérsenos muchas otras islas próximas —unas mayores, otras más pequeñas— de color semejante al del fuego. Vimos también otro país abajo, con ciudades, ríos, mares, bosques y montañas, y dedujimos que era la Tierra. Decidimos seguir avanzando, pero fuimos detenidos al encontrar a los que ellos llaman 'cabalgabuitres'. Los cabalgabuitres son hombres que cabalgan sobre buitres enormes, y utilizan dichas aves como caballos. Los buitres son enormes y suelen tener tres cabezas; puede inferirse su tamaño del hecho siguiente: cualquiera de sus plumas es mayor y más robusta que el mástil de un gran navío mercante. Dichos cabalgabuitres tienen como misión sobrevolar el país y conducir ante el rey a cualquier extranjero que encuentren; por ello, nos detuvieron y condujeron

ante él. Éste, después de observarnos y deducirlo de nuestros vestidos, dijo: ‘Vosotros sois griegos, ¿verdad, extranjeros?’ Al confirmárselo nosotros, pregunto: ‘¿Y cómo habéis llegado hasta aquí, tras atravesar un gran trecho por el aire?’ ‘Nosotros le explicamos todo. Entonces comenzó él a contarnos su propia historia: era también un ser humano, llamado Endimión, que había sido raptado de nuestro país mientras dormía y, una vez allí, llegó a ser rey del territorio. Decía que aquel país era la Luna que vemos desde abajo. Nos exhortó a confiar y no temer peligro alguno, ofreciéndonos cuanto necesitáramos.” (Luciano, 1996, p. 5).

Fue filosóficamente un escéptico, acercándose al cinismo con un pensamiento crítico, lo cual se traduce en el espíritu irónico, satírico y a veces corrosivo de su estilo literario, manifiesto en un título como el de su obra *Apología de los que están a sueldo*. En su escritura recurrió Luciano a un artificio con el cual había ya experimentado Platón, y es el de trasponer los mimos de la pantomima a un formato dialógico, acudiendo al antiguo género de la comedia en algunos de sus pasajes y según sus propósitos, tal como argumenta *Andrieu* en *Le dialogue antique*. Pero no carece de ‘seriedad’ toda su escritura. Describe por ejemplo con sobriedad, en el opúsculo *Preludio a Dioniso*<sup>65</sup>, una escena que versa sobre las celebraciones báquicas en las que aparece la danza:

---

<sup>65</sup> Según la edición de Gredos de Las obras completas de Luciano de Somosata, “La propia tradición manuscrita incluye en el título de este opúsculo, hermoso juguete retórico, el término *prolaliá* o «preludio». Según J. BOMPAIRE, las lecturas públicas iban precedidas de «pequeñas piezas destinadas a introducir una conferencia sofística» (Lucien écrivain: imitation et création, París, 1958, páginas

Cuando Dioniso condujo su ejército contra los indios – pues no hay inconveniente, creo, en contaros una historia de Baco –, dicen que los hombres de aquellas tierras lo menospreciaban tanto al principio, que se reían de su avance; más aún, lo compadecían por su audacia, ya que los elefantes debían hollarlo en cuanto desplegara su frente de ataque. Al parecer habían oído narrar a los espías extraños relatos acerca de su ejército: sus líneas y escuadras estaban integradas por mujeres locas y posesas, coronadas de yedra, vestidas con pieles de cervato, con jabalina sin punta de acero, hechas también de yedra, y unos escudos ligeros, que retumbaban al simple contacto — creo que confundieron los tambores con escudos—; iban con ellas unos cuantos jóvenes campesinos, desnudos, bailando una danza procaz, con colas y cuernos, como los que asoman en las frentes de los chivos recién nacidos. (Luciano, 1996, p. 2).

La procaz danza a la cual hace acá referencia Luciano es el *kórdax* de origen lidio, bailado en Creta por Teseo celebrando su triunfo sobre el Minotauro.

Otra de sus creaciones apologéticas es *Sobre la danza*, escrita durante su residencia en Antioquía, entre los años 163 y 164 d.C. Sus voceros son Cratón,

---

286 y sigs.). Según J. SCHWARTZ, «estos breves textos debían ser a veces intercambiables, un poco a la manera de los finales de tragedia de Eurípides» (Biographie de Lucien de Samosate, Bruselas, 1965, pág. 128). Cuando Luciano escribió el *Dioniso* y la obra siguiente: *Heracles*, era de edad avanzada (cf. 6 y 7, en que, comparándose a Sileno, se califica a sí mismo de gérón, «anciano»), y estas dos deben de ser posteriores a su estancia en Egipto, no anteriores a 182. Se ha sugerido, sin motivos suficientes (cf. W. SCHMID, Handbuch..., pág. 736), que el *Dioniso* introduciría el segundo libro de los *Relatos verídicos*. Luciano, buen conocedor de la mitología báquica, aprovecha la sugestión y el exotismo del relato para llamar la atención del lector sobre su obra (5) y la inspiración que la anima”.

quien acusa a la danza de vulgar, afeminada y una pasajera moda que atenta contra la tradición, y Licino (en cuyo nombre se confunde el del propio autor), quien por ella aboga y hacia la que se inclina por encima de la filosofía y el teatro clásicos. Licino califica la acusación de Cratón como producto del prejuicio y la ignorancia, procediendo así a su elogio en forma de apología, que accede Cratón a escuchar, debido a la amistad entre los dos. Los argumentos de Licino son sintetizados en su postura según la cual la danza:

no sólo es placentera sino también útil a los espectadores, cuánta cultura e instrucción imparte, cómo armoniza las almas de los asistentes, ejercitándolos en los más bellos espectáculos, entreteniéndolos en magníficas audiciones y mostrando una belleza común del alma y del cuerpo (Luciano, 1996, p. 5).

Tales alcances inscritos en el marco de la armonía, la música y el ritmo son, según Luciano en voz de Licino, motivo de admiración, contrario al desdén que otros expresaron. Escritor y personaje advierten en contra de la acusación que se hace de la danza como expresión de una modernidad decadente, pues pertenece a eras arcaicas, señalando incluso el antelado movimiento de los cuerpos celestes como su primer ejemplo, en una silente evocación de la figura hindú de Shiva Nataraja y del motor primario causa de todo movimiento, propuesto por Aristóteles. Oponiéndose a la acusación sobre la feminidad de la danza, recuerda que varoniles pueblos han sido sociedades danzantes, y evoca la importancia que tal ejercicio ha significado para el entrenamiento guerrero. Contra la acusación de vulgaridad, se respalda también en los antiguos, afirmando que los más pretéritos poetas (por ejemplo, Homero), la habían elogiado en sus obras épicas, tal como

Quintiliano en la propia, tanto a la danza de los cuerpos, como a la de las palabras sobre el texto.

El siguiente recurso apologético de Luciano yace en la descripción de las virtudes del bailarín, en quien, a su decir, se armonizan cuerpo y ánima, debiendo comunicar con claridad y sin habla, aquello narrado por su cuerpo, conociendo con anterioridad y a profundidad las historias por su movimiento narradas. En cuanto al espectador, afirma que la asistencia a tales espectáculos contribuye a formar un mejor e incluso más sabio carácter, a través de la mimesis o representación aducida por Aristóteles y sus predecesores, así como por la catarsis. Tras la exposición argumentativa de Licino, se despide Critón diciéndole ya con empatía, que le invite a la próxima función de danza.

Lo dicho por Licino de la danza es quizá hoy evidente, puesto que las posteriores teorías sobre el oficio han seguido sus filigranas de pensamiento; pero no eran obvias en su tiempo. Y en realidad, a la danza que refiere, según Rodríguez Valls (2006), es el espectáculo público de la pantomima, que intenta reivindicar frente a los antiguos géneros de la tragedia y la comedia tenidas en mejor consideración que ésta, por ser consideradas de más arraigada y profunda tradición. Es por ello cuestionable que la danza no fuera valorada en la cosmovisión latina del siglo II d.C. La apología es para la pantomima en su época, pero resulta explicativa de la danza para los posteriores tiempos, y la sustenta: son dos actividades escénicas y estéticas que recurren al lenguaje codificado del movimiento corporal, puesto al servicio de alguna construcción narrativa. El amplio paradigma griego sobre la danza que involucra múltiples dimensiones del ser

humano, ayuda a aceptar la explicación para la pantomima, inscrita en el espectáculo público que alcanzó su cénit en la era imperial romana:

Conviene también recordar la importancia y trascendencia de la pantomima, forma teatral particularmente popular en el período imperial, y actualmente no del todo conocida ya que se la suele identificar con el mimo sin más. La característica distintiva de la pantomima era presentar una escena o un episodio de la mitología, y no una secuencia de escenas como en la tragedia (ej. Cronos devorando a sus hijos o Fedra y la nodriza) donde había máscaras como en la tragedia, discursos y diálogos, combinados con canto y danza. (Galán, 2010: 304).

La narrativa pantomímica estaba también construida con base en personajes secundarios e historias alternas de las tragedias y comedias, por lo cual parece haber sido juzgada, por algunos críticos de su tiempo, como una forma de arte residual. La práctica de trasponer *side characters* y sus historias hacia el lugar protagónico ha cobrado hoy cierta popularidad en obras filmicas y literarias; Jeremy Rosen le denomina *minor-character elaboration*<sup>66</sup>. Las máscaras fueron el recurso que permitía a un solo actor interpretar en una misma obra a múltiples personajes: conferían su trasmutación (Rodríguez Valls, 2006). Y se diferenciaban de las de las tragedias y comedias, por no tener una boquilla para la amplificación del sonido de la voz, con lo cual el rango de los elementos del lenguaje

---

<sup>66</sup> Ver: Rosen, Jeremy. *Minor Characters Have Their Day: Genre and the Contemporary Literary Marketplace*, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2016.

dramatúrgico utilizados en ella, quedaba circunscrito a lo visual; esto es, el vestuario conformado por ostentosos trajes, la máscara misma y el movimiento del cuerpo. Seguía sin embargo apoyándose en la existencia de un coro que sí podía cantar la palabra sobre líneas musicales. Aunque no yacían todos sobre el mimo, los elementos de la *mousiké* continuaban coexistiendo en el espacio dramatúrgico de la pantomima. Pero la ausencia de la voz del actor, quien interpretaba en silencio con sus máscaras a múltiples personajes, redobló en lo visual la importancia vital del movimiento físico de la danza, que junto a la musicalidad del coro pantomímico sustituyó la palabra del actor principal, cuyos desafíos interpretativos en evidencia de lo anterior, se redoblaban. Se suma a ello el hecho de que, ante la ausencia de la expresión facial, debe el cuerpo aunar recursos miméticos (representacionales), para sumarlos a la máscara con fines expresivos de cuanto la narrativa específica de una obra versa.

Luciano de Samosata vislumbró con claridad tan complejos esfuerzos, y decidió por escrito defender la *pantomima-danza* frente a tres acusaciones. La primera, es de corte descriptivo, anotada ya en relación con lo vulgar, afeminado y moderno de la danza en este tiempo. El segundo, es el de los críticos, quienes ubicaban la exageración del movimiento corporal en el lugar del mal gusto (poco *poiético* desde la descripción aristotélica). El tercero, es el de los sectores puristas quienes en Roma le desdeñaban desde una visión helenizante, sesgada a la tradición de la Grecia antigua: “en tiempos de Luciano los sectores más helenizantes la deploraban por el protagonismo que robaba a la tragedia y a la comedia.” (Rodríguez Valls, 2006, p. 77).



Rodríguez Valls (2006) señala además que la referida obra lucianesca no fue una decisión predecible por parte de su autor, pues solía él mismo inclinarse por la tradición. Reconoció sin embargo la complejidad y originalidad de ese género alterno por el cual apostó y decidió avocar. Identificó en él una dimensión viril vinculándole con el entrenamiento de guerreros antiguos, novedad en tanto hacía un uso inédito de recursos ya existentes y, por lo mismo, una celebración de la tradición, quizá una reinención o *rifacimento*; no su hundimiento. Aun cuando Luciano de Samosata no lo menciona, los antiguos romanos habían ya implementado este artificio. En la tragedia clásica helena *Hipólito* de Eurípides, estrenada en las celebraciones dionisiacas del 428 a.C., aparece el personaje mitográfico de Fedra: hija del Rey Minos, hermana de Ariadna y esposa de Teseo, quien la raptó al abandonar a la donadora del hilo que guio el escape del laberinto minotáurico. Teseo tenía por hijo a Hipólito, cuya madre fue Antíope, reina de las Amazonas. Fedra se enamoró de éste, su hijastro, y decidiendo confesárselo, detonó el punto nodal del argumento trágico. El mismo tema fue retomado por el orador, político, filósofo y literato hispano Lucio Anneo Séneca<sup>67</sup> (4 a.C.-65 d.C.)

---

<sup>67</sup> Pérez Lambas describe así al autor y su contexto: “Lucius Annaeus Seneca ‘Lucio Aneo Séneca’ vivió en los siglos I a. C. y I d. C., momento en el cual el imperio romano alcanza su máxima extensión durante los mandatos de los emperadores Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón. De origen hispano, fue hijo de Marco Aneo Séneca ‘el orador’ y perteneció desde el principio a una rica familia ecuestre que pronto se trasladaría a Roma. En la época de Séneca, se produce una extensión creciente de los latifundios e importantes problemas derivados del abastecimiento de un imperio tan vasto, así como un descontento social ante la tiranía del emperador. En consecuencia, surge un momento de crisis que trata de refugiarse en lo personal y en el interior del individuo como supervivencia mediante la expresión del sentimiento de tensión presente en la época y como crítica indirecta de la tiranía. Reflejo de ello parece ser el estilo de los autores de esta etapa, más rebuscado y alambicado, como podemos comprobar en el lenguaje conceptuoso y sentencioso de las obras de Séneca, tanto en las filosóficas como en las trágicas.” (Pérez Lambas, 2018, p. 6).

conocido como '*Séneca el Joven*' (distinguiéndose así de su padre Marco Anneo Séneca), quien habría de convertirse en preceptor del emperador Nerón; provenía de una notable familia ecuestre hispana inmigrada a Roma, donde conoció el estoicismo importado por Paneo de la antigua Grecia, paradigma filosófico al que se adscribió, según lo recuenta Pérez Lambas (2018). El tópico trágico de Fedra trascendería al propio imperio Romano, siendo retomado y reinterpretado en el teatro francés renacentista de los siglos XVI y XVII, por el dramaturgo humanista Robert Garnier (1534-1590) en su obra *Phédre et Hippolyte* o *Hyppolyte* de 1573, y en 1677 por el literato e historiador Jean Racine (1639-1699). El tema trágico alcanzó incluso el siglo XX en su versión española, escrita en 1910 por uno de los más trascendentes representantes de la *Generación del 98*: Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936).

Ahora bien, para el siglo segundo a.C. que sucedió a Séneca, pero precedió a todos los demás autores mencionados, es decir, el tiempo de Luciano de Samosata, el recurso 'reinventivo' en la literatura, el teatro o la danza pantomímica, no había encontrado aún un espacio cultural ni estético donde arraigarse, para ser comprendido y asimilado en lo que denomina Rodríguez Valls (2006), el '*espíritu social*': el cúmulo de productos culturales considerados dignos al aquilatarse, tras haber sido puestos a prueba por el rigor de diversos criterios sociales, desde tiempo atrás. Vulgar, afeminado y moderno eran en el espíritu social de la Roma imperial, categorías de exclusión, pues contravenían las *mos maimorum* o la "idealización de las virtudes consuetudinarias" (Caballos Rufino, 2013, p. 29) que habrían de instrumentalizarse en la Ley senatorial. Al ser popular, contravenía la danza-pantomima los atributos de validación propios de una

sociedad altamente elitista como la romana en la cual, aunque fungía el Senado idealmente como garante de la voz del pueblo, la realidad es que este se regía por un “sometimiento político” en el que tenían cabida “formas de poder unipersonal del emperador, cada vez, más autocrático”, lo cual debe, según Caballos Rufino (2013) ser entendido desde la tríada categórica weberiana de élite, autoridad y poder y donde existía “la plena asunción de la desigualdad intrínseca de los seres humanos, que condicionaba un reparto diferenciado de derechos civiles” (Caballos Rufino, 2013, pp. 29-34)

Dentro de este contexto, lo popular de la pantomima se oponía a la idea de élite instrumentalizada en el funcionamiento sociopolítico imperial romano, pues conducía a lo vulgar, como lo anota Rodríguez Valls, (2006), al decir que “aquello que es capaz de ser reproducido por todo el mundo y, por ello, no es digno de especial mérito, no distingue una cultura de otra, no es signo de diferencia” (p. 79), desconociendo así su carácter creativo.

Más aún, cobró lo anterior un particular efecto dentro de la Roma imperial en la concepción de *persona*, la cual tenía un carácter “altamente restrictivo” a tal punto que no abarcaba a todos los seres humanos que conformaban la sociedad de aquel entonces y de hecho, el vocablo, según Caballos Rufino (2013),

identificaba sólo a los ciudadanos romanos que estuviesen en posesión de la totalidad de sus derechos civiles. Excluía, por tanto, a aquellos que hubiesen sido teñidos por la infamia de la esclavitud, a las mujeres y a los no romanos, manteniendo incluso en una categoría no plenamente autónoma a quienes no fuesen cabeza de familia, en el sentido amplio del

término con el que esta institución era concebida en la antigua Roma. (p. 34).

En cuanto a los antiguos romanos de la era imperial, representaba la pantomima-danza una posible ruptura con la tradición que sustentaba una lógica de poder autocrático. Más aún, involucraba esa lógica un concepto de *persona* sustentado en la ciudadanía (mencionada también por San Agustín como honorable entre los griegos) que tácitamente refería a la condición del cuerpo, instrumento dancístico y pantomímico, como libre o esclavo. La utilización del físico definía por tanto el lugar ocupado en una sociedad sectaria, y si bien en algunos escritos agustinianos se postula un ejemplo de diálogo entre política y dramaturgia teatral (que comparten en el mundo occidental un origen común), son repetidas las ocasiones de desencuentro entre una y otra, particularmente en contextos autoritarios, los cuales ven en el artista escénico a un enemigo del sistema imperante, lo cual por demás sigue sucediendo hoy en día. Y es en este sentido por lo que, en alguna medida, las autarquías ven la necesidad de subordinar a ellas las artes escénicas como la danza: potencial constructora y perpetuadora de su *logos*.

Por su parte, la masculinidad, como criterio de género, encuentra su más evidente mimesis o representación en el cuerpo y en su danzante movimiento, haciéndose parte integral de los discursos hegemónicos tradicionales. Como Molina (2016) lo advierte, “El haber nacido hombre o mujer en la antigua Grecia, y también en Roma, acarreaba una serie de comportamientos ineludibles a ojos de

la comunidad, reforzados por una tradición extendida por los mitos religioso-poéticos y sus respectivos cultos.” (p. 33). En Roma, tal como en Grecia, el concepto de masculinidad hacia parte de

la politización de la sexualidad y su función a nivel estatal: el hombre ha de buscar una mujer digna de dar ciudadanos libres a sus ciudad-estado, continuando su estirpe a través de la procreación con una mujer” que estuviera “sometida a su vez al poder perpetuador del hombre, único ciudadano con derecho.” (Molina, 2016, p. 34).

El cuerpo cautivo de la mujer tenía una única utilidad política y por ende sus representaciones plásticas se limitaron casi a la escultórica, por su papel de diosa, desde la dimensión mítica. Pero en el mundo de la política, este género fue excluido de la condición ciudadana, abriéndose con tal hito una brecha en lo relativo a la condición de género dentro de una estructura política y cultural, donde ser hombre cobraba una relevancia y trascendencia vital en cuanto a la posesión y ejercicio de los derechos civiles, lo que marco drásticamente a la mujer durante cientos de años, realidad de la que aún quedan huellas profundas. Por lo tanto, resultaba de primera urgencia en las sociedades grecolatinas diferenciar a través del imaginario y representaciones o mimesis del cuerpo, la evidente distinción del lugar de la mujer y el del hombre, dentro de la estructura social. Se entiende entonces que, a través de las cuestiones de género, la danza-pantomima, tenida por femenina, podía representar una amenaza para la estructura asimétrica del establecimiento político.

Dada la diversidad de órdenes en los que las cuestiones de género impactaban, mantener una claridad sobre todo en lo estético sobre las diferencias en la díada masculino-femenino, resultaba esencial para una sociedad en la cual el esfuerzo varonil era el medio para alcanzar sus propósitos hegemónicos civilizatorios. Por lo tanto, expresiones como la escultura y el baile, debían reafirmar la diferencia, relegando a cada cual, a su posición en concordancia con su rol social, que se correspondía con el rol de género. Los *symposia* fueron según Molina (2016) el epicentro de la vida social masculina y en

estos encuentros, que podían tener un desenlace con altas connotaciones eróticas, no se contemplaba como acompañante a la esposa del visitante o del anfitrión, sino a estas mujeres, junto con otras esclavas, que amenizaban la velada con conversaciones inteligentes, danzas o con la música de algún instrumento.” (Molina, 2016, p. 35).

En esta línea, propone Casamayor (2020) una interesante definición del *uirtus* latino, que correspondería con el del *areté* (excelencia) griego, como masculinidad y señala:

cómo el concepto de *uirtus* o masculinidad se veía alterado por el cuerpo anciano y cómo los *senes* renegociaban los términos sociales desde los que se definía la masculinidad romana, creando una nueva basada en tres pilares fundamentales: la autonomía, la sabiduría y el mantenimiento de la jerarquía doméstica.” (p. 14).

De algún modo, la diferenciación de género abría el camino de la excelencia (más aún, de la felicidad o *eudemonia* aristotélica) sólo para los hombres. El

ejercicio de la danza pues, debía embonar en su función social dentro de tales linderos innegociables, fortaleciéndolos; no debilitándolos. Entendiendo por lo demás que la actividad bélica – ejercida por la corporalidad definida del género masculino – constituyó un pilar del Imperio, el atisbo de alguna duda sobre su configuración atentaba desde dicho paradigma con la vida misma del Estado romano.

Además de la contraposición entre la función social, cultural y estética de los hombres y las mujeres, existió un eje adicional de diferenciación etaria en la construcción de lo masculino, que tenía al cuerpo por núcleo: fue dicha construcción asociada al menos en parte con la juventud, razón por la cual el poco estudiado lugar de los viejos dentro de la sociedad romana hubo de renegociarse, reconociendo en ellos la sabiduría, evitando que ocuparan un lugar desfavorable frente a la noción de masculinidad. Dentro del mundo grecolatino, uno de los más memorables casos de encuentro entre edades disímiles, ilustrativo de lo anterior, es la contratación de Aristóteles por parte de Filipo de Macedonia en el 343 a.C., cuando tenían el estagirita 41 años y el futuro emperador helénico 13. Es natural pensar que, en la expansión máxima del Imperio Griego por parte del forastero proveniente de una región despreciada como bárbara por Atenas y Esparta, influyó en alto grado la formación brindada por Aristóteles<sup>68</sup>. El caso representa

---

68 La relación entre Aristóteles y la corte macedonia tiene por precedente la cercanía del padre del pensador, Nicómaco, como médico de Amintas III, padre de Filipo II y abuelo de Alejandro. Aristóteles fue iniciado en la Medicina, pero sus inquietudes intelectuales lo encaminaron hacia la Filosofía, por lo cual viajó a Atenas cuando tenía 17 años para unirse a la Academia de la capital, dirigida entonces por Platón.

un encuentro entre dos cuerpos: el mayor, del sabio pensador, y el joven, del naciente guerrero.

Dando un salto a la modernidad, que tiene en Grecia y Roma hondas raíces –aunque en apariencia olvidadas-, se asume con Echeverría (2009) que es la masculinidad “la característica determinante de un conjunto de comportamientos”, razón por la cual representa una incidencia sobre el *ethos* que regula el actuar de los individuos entre sí, pues “se trata, además de un conjunto de comportamientos que estaría en proceso de sustituir a esa constitución tradicional, después de ponerla en evidencia como obsoleta, es decir, como inconsistente e ineficaz.” (pp. 7-8). Esta disrupción no se hizo evidente durante la época imperial, pero de alguna manera se fue abriendo paso hasta romper finalmente con las marcadas distinciones entre lo masculino y lo femenino que tan en evidencia ponía la danza.

Dado el peso que la tradición tenía en el desarrollo y sostenimiento de un Estado autárquico, donde la concepción del cuerpo y su danza encarnaban valores sobre los que se erigía la noción de masculinidad modeladora de un sistema político imperial y bélico, la aparición de cualquier novedad considerada como ‘moderna’ era vista como un peligro, pues podría atentar contra su consistencia y eficacia y, en el más extremo caso, hacerle ver como obsoleto. La repetición o reiteración de prácticas culturales antiguas era el proceso mediante el cual el sistema se mostraba siempre vigente, pues cualquier modificación o propuesta innovadora en él podría delatar su añejamiento. Resultaba pues inadmisibles el cuestionamiento que la misma concepción del cuerpo y sus nuevos movimientos, podrían hacer hacia el sistema establecido.



## 5.7 Vicisitudes hacia la modernidad: de la mano de Luciano de Samosata

La aparición de la modernidad en las sociedades requiere espacios transicionales difíciles de gobernar, los cuales implican, las más de las veces, una modificación sobre la concepción del cuerpo y, por ende, su movimiento. El caso del Renacimiento resulta ilustrativo pues en su umbral rescató la escultórica el valor del cuerpo humano, cerrando su proyecto estético más de un siglo después, con la aparición del ballet fundado sobre los ideales clásicos (Robles Mendoza, 2019; Valbuena, 2014). Permite ello comprender la afirmación de Walter Benjamin, el pensador crítico *par excellence* de ella: “Sólo un hombre en quien la Modernidad ha anunciado ya su presencia, así sea silenciosamente, puede lanzar una mirada tan original y ‘temprana’ a cuanto se ha recién hecho antiguo”<sup>69</sup> (Benjamin, 2005, p. 264). Ese hombre renovado por una reconceptualización del cuerpo a través de su movimiento, no convenía al establecimiento hegemónico del poder romano, a pesar de que lo innovador y experimental es necesario para el cambio cultural, “porque la conciencia de los hombres es infinita, y la tradición es finita”. (Rodríguez Valls, 2006, p. 79).

Así, la pantomima y el cuerpo en ella danzante se encontraron en medio de una tensión cultural (que impactaba la dimensión política), entre la tradición trágica y cómica helenística, y la innovación o experimentación en los cánones teatrales.

---

<sup>69</sup> T. de A. del original: “*Only a man in whom modernity has already announced its presence, however quietly, can cast such an original and ‘early’ glance at what has only just become old*”.

La posibilidad transformadora de la danza-logos atendería contra lo establecido pues haría parte de un conjunto de “fenómenos modernos” que

presentan su modernidad como una tendencia civilizatoria dotada de un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración de la vida social civilizada y del mundo correspondiente a esa vida, de una nueva ‘lógica’ que se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador ancestral, al que ella designa como ‘tradicional’. (Echeverría, 2006, p. 8).

En esta evolución, no plenamente consciente, el danzarín pantomímico, de alguna manera, vistió su cuerpo de ostentosos atuendos, y dotó su faz de múltiples máscaras ausentes de boquillas, para escapar de la tradición y el establecimiento romano, como usó Dédalo en la mitología helena alas para salir del laberinto del Minotauro, dando pie al primer hombre tecnificado quien pretende alcanzar con sus alas, las virtudes de la condición antropozoomorfa:

Es también el artista que rompe con el hieratismo canónico en las formas plásticas al hacer visible en ellas su causa eficiente. Con la figura de Dédalo – quien es de algún modo danzante trágico en el aire – aparece el primer hombre netamente ‘técnico’, el que se propone, inventa, calcula y diseña nuevos instrumentos imitando de la perspectiva humana y para las dimensiones de lo humano la eficacia del comportamiento de la naturaleza.” (Echeverría, 2006, p. 16).

El poder del *logos-danza* expresado en la teatralidad pantomímica resultaba disruptivo para el orden establecido, razón por la cual la innovación que dinamiza la evolución cultural, no fue en este caso bien vista. Pero, más allá de las

concepciones elitistas y la cosmovisión reinante en ese entonces, de alguna manera la danza moderna se fue abriendo paso hacia las nuevas manifestaciones que finalmente habrían de marcar lo que este arte es hoy y el lugar que ocupa dentro de las nuevas dinámicas sociales.

De vuelta a la época de los cambios, a través de su personaje Cratón, advierte Luciano de Samosata en voz de Licino, que el prejuicio no es el mecanismo mejor para abordar la nueva creación dancística, por falta de costumbre a ella. Aconseja que una visión holística más flexible, redunde en el enriquecimiento cultural. Ahora bien, es importante redundar en cuáles son los factores innovadores de la danza entendidos desde su esencia, para conocer más profundamente por qué atentaría contra la tradición romana, habiendo sido venerada incluso religiosamente en su mitología, por la cultura helénica. Luciano equipara la danza con el bien mayor de la vida, identificando con ella la libertad del espíritu humano, pues provee placer, es útil y puede conducir a la sabiduría<sup>70</sup>, por lo cual “es buena para los sentidos y el cuerpo, para la práctica y la virtud y para el intelecto. Y lo es tanto para el que la practica como para el que la ve.” (Rodríguez Valls, 2006, p. 80).

La defensa hecha por Luciano de la tradición griega se evidencia en el artificio filológico mediante el cual adecúa una frase que adjudica a la poesía épica de Homero – particularmente a La Odisea –, haciendo inicial referencia al retorno de los guerreros de Troya a sus hogares, para describir la sensación del espectador tras haber presenciado la obra escénica: “Vuelve a su casa más

---

<sup>70</sup> Cuestión que evoca la efigie de Shiva Nataraja danzando, mientras pisa al enano de la ignorancia.

instruido y alegre” (Luciano, 1931, p. 136). Existe tácitamente en tal afirmación, un componente epistemológico (la instrucción) y uno de carácter ético (la alegría), en la descripción de la sensación de *morada* proveída por el arte dancístico.

Continuando la filiación por la tradición griega, ve Luciano en el cosmos el primer ejemplo de danza, cuestión expuesta por Licino, así:

La asamblea de los astros, la conjunción de los planetas y de las estrellas fijas, sus armonías, son los conceptos de la primitiva danza. Poco a poco se aumenta este arte, y de progreso en progreso parece haber llegado hoy a su más alta formación; constituye un placer variado animado por la música, y es la obra de muchas Musas reunidas. (Luciano, 1931, p. 138).

Además de hacer de la danza mimesis o representación cósmica, el pasaje anterior devela la existencia del atributo fijo que se opone al movimiento, como si necesitase éste del primero, tal como el movimiento sintáctico de las palabras requiere de espacios para la consecución de su objetivo comunicativo. Por otro lado, se alude a una evolución de esa forma estética a la que se llama *arte*: un neologismo latino (*ars*), al respecto del cual afirma Higuera (2013):

Los términos *arte*, *artífice*, *artista* representaban la relación de las potencias creativas de la sabiduría divina con las facultades intelectuales y operativas del ser humano. Estas últimas fueron denominadas por la tradición greco-latina *artes*, un conjunto de aplicaciones «útiles para la vida». Tal como lo expone Escoto de Eriugena, la Escuela de Chartres o el *Clavis physicae* de Honorio de Autum, las operaciones naturales y las

artificiales guardan una relación de semejanza con el saber eterno e infinito del *opifex*, lo que es aplicado por un artista para alcanzar sus objetivos.” (p. 326).

Se reitera acá la relación entre el oficio de la expresión estética y la labor divina, nexo que sería rescatado durante el Medioevo cuando deriva en el *opifex*, término que “enfatisa el *hacer* de la obra (*opus*)”, y se vincula con el *artifex* el cual “subraya el saber artesanal necesario para hacer”<sup>71</sup> (Fricke, 2019, p. 45).

Encuentra el texto de Luciano una evocación al de Higuera, en tanto la *utilidad del arte para la vida*, es en la apología lucianesca descrita por el placer que brinda la danza, con lo cual devela una traza de adscripción al pensamiento epicúreo o hedonista que “en la filosofía moral denota la visión de que una buena vida debe ser una vida placentera” (Veenhoven, 2003, p. 437), donde la dimensión ética de ‘lo benéfico’, está dictada, entre otras, por actividades estéticas conducentes al placer, entre las que se ubica en el paradigma lucianesco, la danza. En el mismo, se habla de la ‘animación’ como una facultad del cuerpo estimulada o inducida por la música. Otra acepción de *ánima*, es el *alma*, de la que se seguiría la idea según la cual es la música (la única entre las artes cuya etimología conserva en todas las lenguas romances, el nombre de las hijas de Apolo) el influjo que da movimiento al cuerpo. En la necesidad de re-ligarla explícitamente con la danza, revela Luciano que, para el tiempo de los romanos, el concepto integral de la *mousiké* helena podría haberse desintegrado; pero a pesar de ello, las dos actividades parecen en su naturaleza indisolubles, cuestión sustentada en la obra

---

<sup>71</sup> T. de A. del original: “*Opifex emphasizes the making of the work (opus), and artifex highlights the craft (ars) necessary for making*”.

(*opus*) divina de las Musas quienes a su alrededor se reúnen, en un acto que bien puede sugerir una bendición. Prosigue Luciano revelando su adhesión a la tradición griega y al origen divino del baile, al afirmar en una frase que, latinizando los nombres de los dioses, reitera la importancia que en la tradición greco-romana tuvieron elementos ya examinados:

Rhea fue, según se dice, la primera que, encantada con la danza, la enseñó en Frigia a los Corybantes y a los Curetos en Creta. Este arte les procuró grandes ventajas, pues por él pudieron salvar a Júpiter (él mismo declaró después que a favor de la danza pudo escapar de los dientes paternos). Su danza se ejecutaba con las armas en la mano; golpeaban los broqueles con espadas y saltaban con entusiasmo guerrero. En consecuencia, los más ilustres se aplicaron fuertemente a este ejercicio y llegaron a ser excelentes danzadores; los príncipes, del mismo modo que los particulares y todos los que aspiraban al mando, cultivaron este arte. (Higuera, 2013, p. 138).

Luciano, en ciertos momentos de su obra propone la danza como una actividad despersonificada, carente de sujeto volitivo, eterna, y regida por leyes físicas y principios matemáticos que gobiernan también los cuerpos y la música a través del ritmo y la armonía de la danza, la cual se encuentra presente también en la fijación de los cuerpos celestes, como si rigiese en ella la razón sobre la voluntad. En tal sentido podría existir en el pensamiento de Luciano una *danza natural*, anteponiendo sus cualidades al sujeto danzante, perteneciente a una

cultura. Y es preciso ello a lo que se refiere la concepción del *logos-danza*, una acción *poiética* – como la del Verbo creador del Evangelio de San Juan –, ordenadora de cuanto a su alrededor existe, orden que tiene la posibilidad de traducirse en narrativas que dan sentido a la historia de vida de hombres y mujeres. Está contenida en el núcleo greco-latino mismo, de la civilización<sup>72</sup> occidental, haciendo por ello parte de su tradición sociocultural.

La producción artística y la calidad de vida de los ciudadanos han sido elementos reconocidos como indicadores de la civilización, tal como lo anota el destacado historiador británico Niall Ferguson en varias de sus obras. Pero no es algo reciente esta idea; estos temas fueron ya abordados por los más prominentes pensadores de la antigüedad grecolatina. El político, el guerrero, el doliente funerario, el miembro del coro trágico, las bailarinas de la *emmelia* y los participantes de procesiones como el *komos*, fueron todos ciudadanos de una polis, de una república o de un imperio, cuya identidad coadyuvaban con cada paso de su danza a construir, como si dibujasen con él un trazo sobre aquella. Estas danzas culturales serían una mimesis o representación de la danza natural, en una relación especular semejante a la del *hyperuránion tópon* platónico y las

---

<sup>72</sup> Según Niall Ferguson en su obra *The West and the Rest*, “Civilización es una palabra francesa, utilizada primero por el economista francés Anne-Robert-Jacques Turgot en 1752, y publicada por primera vez por Victor Riqueti, marqués de Mirabeau, padre del gran revolucionario, 4 años después Samuel Johnson, como deja el primer epígrafe a esta Introducción en claro, no aceptaría el neologismo, prefiriendo en cambio ‘civilidad’”. T. de A. del original: “*Civilisation is a French word, first used by the French economist Anne-Robert-Jacques Turgot in 1752, and first published by Victor Riqueti, marquis de Mirabeau, father of the great revolutionary, four years later. Samuel Johnson, as the first epigraph to this Introduction makes clear, would not accept the neologism, preferring ‘civility’.*” (Ferguson, 2011: 28).

ideas imperfectas que sobre el mundo le reflejan. En línea con esta tesis, afirma Rodríguez Valls (2006) que:

la danza es origen de todas las artes porque lo primero que hay es un caos de piezas en movimiento que intentan ordenarse y el nacimiento de ese orden es danza. Para Luciano incluso más, ya que si el Universo y sus ritmos son eternos la danza ha impuesto su orden desde siempre y no hay arte anterior a ese dominio del espacio. (p. 82).

Argumenta Luciano de Samosata también lo imprescindible de la danza para la actividad humana, entendiendo que toda ella se basa en el movimiento que racionaliza el baile, y pone por ejemplo la milicia cuyo baile es el desfile regido por la armonía de las filas y el ritmo marcado por tambores, al que anda la marcha. En el ejército, la danza racionaliza la fuerza bruta. Por tal razón se sugería en la tradición griega (sugerencia realizada particularmente por Platón), el entrenamiento y la domesticación racional del cuerpo sobre su ímpetu, a través de la unión entre música y gimnasia, haciendo ello parte de la integralidad de la *paideia*, la cual acababa por convertirse en forjadora de la identidad de la ciudad-Estado (a modo de ejemplo, una era la *paideia* ateniense, y otra la espartana). En tal sentido, la concepción del cuerpo en Luciano es la de una entidad que nace sin orden y ha de formarse a través de la disciplina dancística, imbuyendo en él la racionalidad regidora del cosmos contenida en el baile, dictado por la ley numérica del ritmo. Según tal argumento, el cuerpo humano posee una danza natural, que correspondería a sus procesos biológicos y homeostáticos



desarrollados de manera somática, pero en cuestiones como la postura y el modo de andar ha de aprender otra danza: la de su cultura. Existirían así pares de términos reunidos en torno a tal actividad: danza natural y danza cultural y la fuerza transformada por medio de ella, en razón. El Ballet Clásico, un conjunto de códigos del vocabulario físico en el marco de unas leyes del movimiento inspirado en los modelos escultóricos grecolatinos, representa uno de los más recios ejemplos de domesticación de la fuerza, y su culturización; el cultivo implica una forma de dominio, principalmente a través del conocimiento, por lo cual la danza ingresa también en la dimensión epistemo-lógica.

Señala Rodríguez Valls (2006) la razón, la voluntad y el cuerpo como los elementos que han de ser coordinados en la danza de los espectáculos escénico y militar. En este último contexto, la belleza proveída por la coordinación de los cuerpos, representa por sí misma un arma de guerra, en tanto construye la percepción de una imagen de unidad entre cientos o miles de soldados, lo cual se impone ante los ojos de su propia sociedad, así como los del ejército adversario. La razón, además, interviene en la mimesis dancística que le permite ser un lenguaje representacional codificado, en tanto la *voluntad* se vincula con la catarsis y el deseo, que es *pathos*, y que es mediante ella liberado. La razón que en la danza deriva en las *técnicas*, domina la voluntad del cuerpo para hacer los propósitos de ésta más efectivos. Y es ese dominio del cuerpo el que sirve por común denominador a un ejército y a una compañía de ballet, en la cual se reconoce un atributo esencial a la milicia: la disciplina que pone a prueba en los dos casos, los propios límites y deriva en una organización jerárquica de primeros y segundos solistas, y el ensamble de baile, en una organización inspirada en los

coros trágicos griegos. Aunado a ello, las geométricas planimetrías y la homogeneidad en la ejecución de pasos y movimientos, construyen una imagen de orden perfecto, que se infiere puede incidir en la cabal organización estratégica en el caso militar, frente al enemigo. El ojo del espectador de un desfile o un ballet, es el elemento a través del cual la mente alcanza la satisfacción del orden: algo que puede asimilar y comprender. Es tal también el objetivo del trabajo de entrenamiento para el bailarín: dominar un lenguaje sobreponiéndose al atributo volitivo caótico del devenir corporal, lo cual abarca incluso al más instintivo acto de supervivencia: la alimentación.

En sus inicios, entre los hombres de las cavernas, es posible que haya sido también el movimiento del cuerpo un impulso; pero la complejidad del proceso de culturización, fue evocado por el sendero *in crescendo* técnico de la danza que le convirtió en un lenguaje codificado en sí mismo, y derivó en el virtuosismo: la excelencia en el control de la voluntad del cuerpo, donde tiende a volcarse la voluntad del ser. Se propone acá una posible definición de la danza, como la domesticación de los instintos mecánicos irracionales del cuerpo a la ley racional del ritmo bajo patrones que obedecen a un paradigma cultural o a una cosmovisión dada a la que representa. Se realiza lo anterior en situaciones límite: sea un escenario donde la muerte del bailarín es la ausencia de aplauso por parte de su público, o para el soldado, un campo de batalla. El entrenamiento debe en los dos casos redundar en la racionalización extrema del cuerpo y su voluntad natural. La transformación de la voluntad instintiva por la voluntad que, mediante el conocimiento de la técnica, pugna por el control corporal en el proceso formativo para hacerse bailarín, representa un nodo entre el deseo y el ser que

evoca en la danza el argumento filosófico de Maine de Biran que transformó el *cogito, ergo sum* cartesiano (aplicaría también para la danza donde el conocimiento técnico hace que el danzante profesional sea) en *volo, ergo sum*<sup>73</sup>. Puede la danza servir el propósito de convertirse en un instrumento estructurante entre el conocimiento, la voluntad y el ser, interviniendo la dimensión onto-lógica.

La apología sobre la danza de Luciano de Samosata representa un discurso isocrónico y atemporal; se leen en sus líneas argumentos aplicables a la actualidad:

“Pero puesto que su talento es el de imitar y su obligación expresar lo que dicen los cantores, es preciso que, al ejemplo de los oradores, se ejercite en hacer claro e inteligible para todos lo que quiera expresar y no necesite de intérprete. Es necesario que el que ve danzar, pueda entender al mudo, como dice el oráculo de Apolo, esto es, comprender al danzador que guarda silencio.

Así sucedió, según se dice, a Demetrius el cínico. Como tú, censuraba la danza; decía que no era más que una adición inútil al sonido de las flautas, de las liras y de los címbalos; que el danzador nada añadía a la perfección del drama y que sus movimientos hechos al azar y sin reglas, eran inútiles y no podían tener sentido alguno; pretendía que los

---

<sup>73</sup> Según Frederick Copleston, en su Historia de la filosofía, “En la medida en que el Cogito, ergo sum (Pienso, luego existo) de Descartes pudiera entenderse que expresa no una inferencia sino una aprehensión intuitiva de un hecho primitivo o dato de conciencia, Maine de Biran llegó a apreciar la intuición cartesiana. Naturalmente él prefería la fórmula Volo, ergo sum (Quiero, luego existo), puesto que opinaba que el yo consciente surgía en la expresión del esfuerzo voluntario al encontrar resistencia.” (Copleston, 1975: 39).

hombres tenían los ojos fascinados por los accesorios de la danza, por la riqueza del vestido, por la belleza de la máscara, por la armonía agradable de las voces, de las flautas y de los demás instrumentos y que el arte del danzador debía a todo esto lo que tenía de bello. Entonces, un célebre danzador, que vivía bajo el reinado de Nerón y tenía muy buen sentido y se había hecho notar por la belleza de sus movimientos, hizo a Demetrius una demanda que el juez consideró razonable: la de que le viese danzar antes de condenarle. Para ello, se comprometió a representar ante él, sin acompañamiento de flautas ni de voces y así hizo callar a todos, incluso al coro, y representó él solo el adulterio de Marte y Venus.” (Samosata, 1996, pp. 160-161).

Señala el fragmento en dos ocasiones el sentido, como un atributo orgánico y casi condición *sine qua non*, para la satisfactoria compleción del acto dancístico. Aparece acá la facultad del movimiento corporal instrumentalizado en la danza, para conferir sentido a la existencia del ser humano. A tal respecto, plantea el crítico cultural Jordan Peterson (1999) los conceptos de los ‘mapas de experiencia’ y los ‘mapas de sentido’<sup>74</sup>: la estructura de los sistemas de creencias a partir de las acciones del ser humano sobre el mundo, y la modulación que dichas creencias tienen sobre las emociones, para propender a la felicidad. Expresa en su explicación que la forma primaria y menos entendida de interpretación del mundo encuentra su expresión en las artes y las humanidades,

---

<sup>74</sup> Ver: Peterson, Jordan. (1999). *Maps of Meaning: The Architecture of Belief*. London: Routledge.

en las formas y narrativas ritualísticas y dramatúrgicas, literarias y mitológicas. Sugiere entre su teorización, analizando con mayor profundidad la función de la danza, al explicar la manera como se erigen y estructuran los sistemas de creencias, como dadora de sentido frente a la imposición de 'lo real':

Cuanto resulta esencial 'en el Cielo y la Tierra' parece ser, por decirlo de nuevo, que debe haber obediencia durante un prolongado período de tiempo y en una misma dirección: dado ello, algo se desarrolla, y se ha desarrollado siempre, por lo cual se hace valioso vivir en la Tierra; por ejemplo, la virtud, el arte, la música, la danza, la razón, la espiritualidad – algo transfigurador, sutil, demente y divino. (Peterson, 1999, p. 222)<sup>75</sup>.

Así Luciano durante los primeros años de la era cristiana, y Peterson, en los más recientes, comprenden ambos la importancia de las artes escénicas en general, y de la danza en particular, para la estructuración de las creencias y el sentido de vida. Encuentra en el fondo una evocación aristotélica: el bailarín quien entrena diariamente su cuerpo sujetando delicadamente la barra de Ballet para vencer a la gravedad y propendiendo a la excelencia (*areté*), con el fin de alcanzar aquello en lo que se sintetiza la mayor parte de las búsquedas humanas, propendiendo dar sentido al existir: la felicidad (*eudemonia*). Y la danza-*logos*

---

<sup>75</sup> T. de A. del original: “*What is essential “in heaven and on earth” seems to be, to say it once more, that there should be obedience over a long period of time and in a single direction: given that, something always develops, and has developed, for whose sake it is worthwhile to live on earth; for example, virtue, art, music, dance, reason, spirituality—something transfiguring, subtle, mad, and divine*”.

puede ordenar el cuerpo y dar estructura a las narrativas sobre las cuales se sustentan las creencias, para llegar quizá, a tal cometido.

El dominio de la voluntad a través de la razón fue cuanto vieron pensadores como Platón o Aristóteles, al recomendar la inclusión de actividades como la danza o la gimnasia en el programa educativo holístico al que llamaron *paideia*. El dominio del instinto –que tiende a expresarse casi a modo de reflejo impulsivo en las acciones-movimiento del cuerpo–, mediante la racionalización instrumentalizada en la técnica, podría conducir al control de la dimensión ética del hombre, factor ideal en la formación de ciudadanos dignos para la polis. A este respecto es importante notar que Luciano de Samosata fue en su identidad más griego que romano, y su actividad profesional como retórico y diplomático lo condujo por el lado medio-oriental del Imperio, por lo cual es posible inferir su filiación filosófica con los representantes del pensamiento heleno.

De lo expuesto por Luciano en su apología, queda claro que los ejércitos defensores de su ciudad y conquistadores, canalizaban pulsiones como la ira contra el adversario, mediante la racionalización de una ordenada estrategia que les permitía conseguir por dicha vía, y no la irracional, sus objetivos expansivos o defensivos. Y es la educación lo que en los casos del soldado y del bailarín permitía (y permite) “enseñar a la voluntad a expresarse dominando el cuerpo para que realice una acción eficaz”, por cuanto “la educación es originariamente someter a normas y construir los ritmos del cuerpo: pautar la acción” (Rodríguez Valls, 2006, p. 82).

Las tácticas de guerra y las técnicas de baile propenden a la eficacia: el control de la voluntad mediante el conocimiento para que se materialice en los resultados de la acción física. Existen en los dos casos técnicas que pretenden minimizar el desgaste: los contingentes milicianos desean el menor número de bajas; el bailarín desea minimizar el desgaste innecesario del cuerpo haciendo lo mismo con el riesgo de lesión. Son por ello comunes entre diversas culturas, las danzas guerreras. Si al decir del teórico prusiano de la ciencia militar, Carl Philipp Gottlieb von Clausewitz, “la guerra es la política por otros medios” (afirmación que invertiría Michel Foucault al afirmar “la política es la guerra por otros medios”), uno de ellos es, en el contexto grecolatino, la danza, en tanto racionaliza la instrumentación del cuerpo para su eficacia en el campo de batalla: “Los poetas alaban la danza porque enseña el dominio del cuerpo y para el guerrero es algo tan fundamental como para el artista.” (Rodríguez Valls, 2006, 83).

Argumenta también Luciano en favor de la danza, su uso en la expresión religiosa, con una doble función. Griegos y romanos hicieron a sus dioses bailar en la mitología, pero bailaron también, como otros pueblos, para rendirles culto. Se debe lo último a que de manera inmanente el cuerpo en la danza parece tornarse espíritu, cuestión decididamente manifiesta en prácticas como las de la tradición mística del sufismo en la que giran los derviches en un sinfín, para alcanzar un estado de trance y conectarse con la divinidad. Esta función de la danza se imbrica también con la guerra en el *Kechak*: danza balinesa de reciente aparición (1930) ejecutada sólo por hombres sentados sobre el suelo cada uno con una flor en la cabeza y extendiendo sus manos hacia el frente, que celebra un episodio bélico del *Ramayana*, donde el *vánara* (u *hombre-mono*) Jánuman o

Hánuman (considerado un aspecto precisamente del danzante dios Shiva), auxilió al príncipe Rama para obtener la victoria sobre el infame rey Rávana, líder de los demonios *rakasas*, quien aparece en el poema épico en cuestión, así como en el *Majabhárata*.

En la danza, la biomecánica del cuerpo es formada mediante la técnica, con el fin de convertirle conscientemente en instrumento para la manifestación de la subjetividad; representa por ello un medio para alcanzar, al menos en principio, la libertad (entendida como expresión de la voluntad consciente). Y los movimientos repetitivos que le entrenan son una suerte de mantra, canto acompañado por los Malas del budismo o los rosarios católicos. Dicha repetición se transforma en hábito, tal como los que llevan algunas órdenes religiosas de sacerdotes como los que ejercieron esa forma de danza que representó la procesión medieval sobre el laberinto de la Catedral de Chartres.

El ejercicio dancístico es uno de representación mimética y catarsis del *pathos*. En tal juego de giros sígnicos, se encuentra el cuerpo como significante de la libertad subjetiva en la cual la voluntad o el deseo pugnan por expresarse, limitados aun así por las fronteras de la carne: “la historia de la danza es una historia de estos dos impulsos; resaltar y materializar los movimientos de los que son capaces los cuerpos, así como liberar la imagen del movimiento de sus ataduras al cuerpo”<sup>76</sup> (Reid, 2018, p. 2). En tal sentido, es la técnica un instrumento codificado de dominio del deseo irracional, para racionalizarlo

---

<sup>76</sup> T. de A. del original: “*The history of dance is a history of both these impulses; to foreground and materialize the movements of which bodies are capable, as well as to free the image of movement from its ties to the body.*”



convertido en los significantes del movimiento. Los estamentos marciales desean duelo, pero lo racionalizan en desfiles y estrategias; los bailarines desean vuelo, pero lo simbolizan en la extensión vertical de sus brazos, parados en puntas, hacia el cielo. Corresponde ello con la anotación del arqueólogo Leroi-Gourhan (1965), según la cual,

El peso del cuerpo percibido por los músculos, se combina con el equilibrio espacial para arraigar al hombre en su universo concreto, y constituir por antítesis un universo imaginario, donde el peso y el equilibrio son abolidos. La acrobacia, los ejercicios de equilibrio, la danza, materializan en gran medida el esfuerzo de sustracción de las cadenas operatorias<sup>77</sup> normales, la búsqueda de una creación que quiebre el ciclo cotidiano de las posiciones en el espacio. La liberación se produce espontáneamente en los sueños de vuelo, en el momento cuando el reposo del oído interno y de los músculos en el sueño, crea el reverso del decorado cotidiano. De modo diferente, en estado de vela, el espectáculo del acróbata constituye

---

<sup>77</sup> El término 'cadena operatoria' fue introducido en los años 60 por el mismo autor, para ser aplicado a y describir desde la Sociología Histórica y la Arqueología, los procedimientos mediante los cuales gesto y técnica se unen en la producción de artefactos culturales, de lo cual serían efigies, dentro de la mitología grecolatina Ícaro, Dédalo (quienes remiten a la idea del vuelo y alimentarían la producción ingenieril de Leonardo Da Vinci) y Prometeo, quien entregó al ser humano el insumo indispensable para el desarrollo de las primeras formas culturales y tecnológicas: el fuego. Constituiría durante la era Bizantina una de las más portentosas armas en forma de cebras incendiarias resultado de la sustancia producida a partir de la mezcla de petróleo crudo, salitre, azufre y cal viva, reaccionando sobre el agua siendo activada su ignición por los rayos solares. Sin embargo, su creación es de más antigua data, y se atribuye a Arquímedes, quien lo utilizó durante el asedio romano a la ciudad griega de Siracusa, de la cual era oriundo. Marco Claudio Marcelo lideró las tropas latinas quienes sucumbieron, aunque Siracusa caería en el 212 a.C. falleciendo en su toma, Arquímedes mismo.

también una liberación, una suerte de desafío a la cadena operatoria<sup>78</sup> (p. 103).

Refieren los dos casos (el militar y el dancístico) a una organización, y en tal sentido se manifiesta el *logos-danza* como ordenador del deseo expresado en “un arte principalmente de imágenes y su coreografía”<sup>79</sup> (Reid, 2018, p. 2). Esta definición del baile parece acercarse a la óptica cinematográfica, así como a los ejercicios primeros de animación, según la cual cada toma en el cuadro-a-cuadro hace parte de un continuo que genera, gracias a la velocidad, la ilusión del movimiento. Se posiciona en tal sentido la danza en el umbral de la imaginación, en referencia a la cual Jacques Le Goff (1985) afirma:

Con el fin de entender la imaginación, debemos realizar la sencilla observación de que es, entre otros, una cuestión de imágenes, siendo esto una de las cosas que distingue a la imaginación, de la representación y la ideología, con frecuencia puramente intelectuales. Las verdaderas imágenes son concretas y han desde hace mucho tiempo conformado la materia de una disciplina especializada, la iconografía. (p. 4).

---

<sup>78</sup> T. de A. del original: “*Le poids du corps est percu par les muscles, il se combine avec l'équilibre spatial pour accrocher l'homme dans son universe concrete et continuer par antithese un univers imaginaire ou le poids et l'equilibre sont abolis. L'acrobatie, les exercise d'équilibre, la danse matérialisent dans une large mesure l'effort de soustraction aux chaines opératoires normales, le recherche d'une creation qui brise le cycle quotidien des positions dan l'espace. La liberation se produit spontanément dans les rêves de vol, au moment ou le repos de l'oreille interne et des muscles dans le sommeil crée l'envers du décor quotidien. De maniere différent, en etat de veille, le spectacle del l'acrobate constitue lui aussi une libération, une sorte de défi a l'enchainement opératoire.*”.

<sup>79</sup> T. de A. del original: “*an art principally of images and their choreography*”.

La aproximación iconográfica a la danza definiéndola como objeto imaginativo, es validada en la figura del mismo Luciano de Samosata, en cuya literatura convergen las dos vertientes de interés: la afortunada ficción imaginativa y la danza. La misma acepción de la danza resignifica las representaciones imagográficas a su respecto, plasmadas en la pintura rupestre; más aún cuanto en ellas se representa es en esencia el deseo de seres primigenios a quienes condujo a modo de tea, por explorar los senderos evolutivos de la cultura y la civilización, en cuyo núcleo plástica y danza subyacen. El deseo de dominio del cuerpo, es el deseo de supremacía sobre otros pueblos, así como el del creciente conocimiento.

En virtud de tal razón danza y filosofía han encontrado un vaso comunicante en el cuerpo humano, en pensadores como Platón y Aristóteles, cuya obra seguramente despertó la inquietud sobre el tema en el imaginario helenófilo de Luciano de Samosata, quien suscribió primariamente su vida al espacio sociocultural oriental del imperio Romano. La adscripción apologética de la danza por parte de este autor, es una defensa del pensamiento oriental y el lugar ocupado por el cuerpo humano, al cual se debió por vez primera aproximar a través de la escultura en el taller de su tío. Califican algunos biógrafos dicho episodio como un fracaso; pero se propone acá verlo como una etapa necesaria para su posterior producción literaria. Ello, debido a dos temas fundamentales de la escultórica romana: el hombre ciudadano en relieves y retratos, así como, desde tan terrena concepción, la figuración mitológica. El primer tema se relacionaría en la obra de Luciano con el baile pantomímico, en cuyo ejecutante pudo ver una estatua en movimiento, según la descripción que presenta

Rodríguez Valls (2006) del mismo; el segundo le pudo acercar a la ficción para su producción literaria periférica.

En un detallado inventario sobre esculturas vilicarias (de las *villae* romanas) halladas junto al río Duero, Fernando Regueras Grande (2011) enlista entre sus tópicos, “retratos privados y de emperadores, relieves, estatuas y estatuillas de temas mitológicos” (p. 22), en recreaciones latinas de tópicos grecohelenísticos, en las cuales prevalecen las musas, entre los héroes Hércules, y entre los dioses Baco y su *thíasos*, conformado por Pan, faunos, sátiros, paposilenos, ménades y bacantes, así como una temática, en general dionisiaca (especialmente encontrada en el área catalana del *ager tarraconensis*), vinculada toda directamente con la danza y con el teatro. Tal vínculo es particularmente denotado por los *oscilla*, apelativo con el cual denominan algunos autores “a los relieves circulares o en forma de pelta”, que en tanto otros designan (definición a la cual se adhiere Koppel) “a todos aquellos que hubiesen servido para ser colgados, independientemente de su forma, incluyendo también máscaras y placas rectangulares, ya que consideran que constituyen una unidad en cuanto al material utilizado, a su finalidad ornamental y a los temas representados.” Más aún,

el elemento más característico de la ornamentación de los *oscilla* es la máscara teatral – trágica, cómica y satiresca – colocada habitualmente sobre rocas o delante de una cortina y acompañada a menudo de símbolos dionisíacos. También los *pinakes* se hallan decorados en su mayoría con una composición de máscaras teatrales, diferenciándose de los *oscilla* por la particularidad de que en el anverso están esculpidas en

alto relieve muy destacado, mientras que, en el reverso, rodeado por un enmarcamiento liso, se realzan escasamente del fondo." (Koppel, 1986, p. 8).

Dos de las representaciones preferidas por los aristócratas romanos en sus villas son mencionadas por Platón en su diálogo erótico Fedro, relacionándolas con el éxtasis místico que da lugar a la *poiesis* en una intervención de Sócrates: "En la divina, distinguíamos cuatro partes [de delirio divino], correspondientes a cuatro divinidades, asignando a Apolo la inspiración profética, a Dioniso la mística, a las Musas la poética, y la cuarta, la locura erótica, que dijimos ser la más excelsa, a Afrodita y a Eros." (Platón, 1988, p. 384).

La presencia de imágenes religiosas en la *domus* (casa oligárquica unifamiliar y de una única planta comandada por el *dominus* o cabeza de familia) señalaba una traza identitaria basada en la tradición grecolatina, y formaba parte de la dialéctica entre lo público y lo privado. El Partenón de dioses de origen heleno pertenecía a una cultura compartida, pero se privatizaba en un acto simbólico a través del cual era, por medio de las estatuas, poseído por la familia quien habitaba la casa. Resaltaba ello la noción de dominio y consciencia de estratificación social, central a la cultura romana, tal como lo expone Vitruvio, referente por antonomasia al respecto, en su libro VI: "Para las personas de fortuna mediocre no son necesarios vestíbulos magníficos, ni grandes salones, ni atrios, porque dichas personas van a cortejar a los otros, mientras que a ellos

nadie viene a buscarles.”<sup>80</sup> (*Vit, VI, 5, 1*). La *domus* romana fue también expresión de un *logos* u orden cultural y socioeconómico, relacionado con la concepción orgánica del cuerpo, pues la casa,

en tanto subjetivada por el obrador-morador, no solo le es inherente como una extensión de su corporeidad a la manera que Merleau-Ponty (2000) lo define, sino que el individuo cotidiano se habitúa a ella hasta hacerla su *alter ego*, presente y políticamente activo en la ciudad [polis]. La casa es del ser humano como el cuerpo es del espacio, el ‘ahí’ localizable en tiempo y espacio del ‘ser’, en virtud del habitar. (Mejía, 2017, p. 132).

De otro lado, la expansión imperial romana implicó a razón de la milicia, procesos de transculturación en los cuales dicha forma de habitar modificó espacios culturales como el ibérico en la provincia de Hispania, así descrito por el emérito catedrático en Arqueología, Lorenzo Abad Casal (2003):

Los iberos se iban enrolando en las tropas romanas y cada vez más comerciantes, militares y aventureros de procedencia itálica, los ‘romanos’, aparecían por aquí, de paso para *Carthago Noua*, *Castulo* o las pequeñas poblaciones del entorno. Poco a poco, los nobles y potentados de la ciudad

---

<sup>80</sup> Julia Sarabia subraya en relación con ello la exclusión realizada por Vitruvio a “cualquier tipo de vivienda que no perteneciera a las clases más enriquecidas. No obstante, sí serán las *domus* señoriales las que mejor reflejarán esa conciliación entre lo público y lo privado en el ámbito doméstico, puesto que son las élites urbanas las que focalizarán los actos clientelares, llevados a cabo eminentemente en el ámbito de la vivienda.” (en *De la estructura doméstica al espacio social. Lecturas arqueológicas del uso social del espacio*, editado por Sonia Gutiérrez e Ignasi Grau, p. 169).

comenzaron a hablar latín, a decorar sus habitaciones con elementos copiados de los romanos y a pensar que sus casas no eran dignas de gente noble y culta, como ellos mismos se veían. Así que reformaron las viviendas y las organizaron en torno a un patio descubierto, el *atrium*, a cuyos lados dispusieron los dormitorios (*cubicula*) y al fondo las estancias nobles: el despacho del dueño (*tablinum*), el comedor de invitados (*triclinium*), la entrada al jardín... (p. 60).

La *domus* romana sería vinculada durante la relectura que de los ideales grecolatinos se hizo en el siglo XVI a través de la vía geométrica, con el cuerpo esbozado por el creador toscano Leonardo Da Vinci, quien fue un eslabón en la tradición del *Quattrocento* iniciada por Donato di Niccoló di Betto Bardi (apodado *Donatello*, 1386-1466) y seguida por Andrea del Verrocchio (1435-1488), quien fue su cercano maestro. Los principios de proporcionalidad y medida que rigen la biomecánica del cuerpo danzante, fueron por el artista-ingeniero (quintaescencia de la nueva idea humanista que celebraba la integralidad paideítica) plasmados en una de las más emblemáticas obras de la iconografía occidental: Las Proporciones del Hombre, conocido también como El Hombre de Vitruvio, “quien había codificado las normas de los arquitectos griegos y romanos, y cuyas obras contenían muchos pasajes difíciles y oscuros, que desafiaban la inventiva de los eruditos renacentistas.” (Gombrich, 1999, p. 288).

Antes que una revolución artística, el Renacimiento representó una reconceptualización de lo humano que devino en su celebración estética: comenzó en la plástica sustentada por los estudios anatómicos iniciados por Verrocchio, y profundizados por Leonardo, en el albor renacentista. Una de las más

célebres obras de aquel, fue el monumento veneciano, realizado en 1479, de Bartolommeo Colleoni: general con quien tenía una considerable deuda por favores adquiridos. La obra ecuestre mereció fama a Verrochio por la perfecta representación anatómica de caballo y jinete, así como por el manejo de su perspectiva, que permitía ser a sus facetas admiradas, desde cualquier ángulo<sup>81</sup>. Existe acá una suerte de *rifacimento*: ceñíase todo ello a los cánones de los antiguos escultores romanos, en tanto correspondía la armadura portada a su propia época. Culmina el Renacimiento, umbral de la Modernidad, con la capitalización máxima del cuerpo como herramienta estética, que es el Ballet Clásico. No resulta impertinente pensar en la imagen de los cortesanos maestros de danza estudiando las proporciones corporales dibujadas por Leonardo en sus inicios para la codificación de una nueva técnica de movimiento físico, en el Versalles de Louis XIV al final de la era en cuestión.

La labor de Da Vinci trascendió en tal sentido, por consistir en la decodificación de las normas *vitruvianas*, y su recodificación en los números que dictan la estética proporcionalidad del cuerpo, así como su facultad motora (indagación presente en los modelos ingenieriles davincianos). Leonardo y Luciano comparten la actividad literaria<sup>82</sup> y su fascinación por el potencial del cuerpo como artefacto, para la creación de belleza. Leonardo heredó de los griegos la capacidad de contemplación del macrocosmos, de la natural *physis*, así

---

<sup>81</sup> Ver: GOMBRICH, E. H. (1999). Historia del Arte. México: Conaculta/Editorial Diana, pp. 292-293.

<sup>82</sup> Ver: The Literary Works of Leonardo, compilados y editados por Jean Paul Richter (caballero de la orden bávara de San Miguel y publicada con dedicatoria a la Reina en el Londres de 1883).



como del microcosmos del cuerpo humano, y la inquietud por indagar sobre su *logos*, hallándolo como Pitágoras en relaciones numéricas. Sus cuadros y frescos eran tesis, que habrían de ser comprobadas en una metodología empírica, mediante sus tratados anatómicos aplicados a su obra artística. Fue éste un anticipado proceso empírico de investigación-creación. A modo de ejemplo, se inspiró en la figura de Dédalo en la narrativa mitológica grecolatina, vinculándola con la detallada observación del vuelo aviar, para plantear la tesis del vuelo humano, sometiendo al rigor racional ingenieril un primer modelo de delta que tiene por eje al cuerpo, y cuyo fin era abstenerse de repetir, a través de las leyes físicas, el destino trágico de Ícaro, tras salir del laberinto del cretense Minotauro.

Luciano y Leonardo vieron en él un instrumento representativo de la fantasía. Lo tradujo Luciano en la narrativa de ficción (la cual cuenta con su propia racionalidad) y, Leonardo, en la invención a través de la racionalidad puesta al servicio de la ficción, para hacerla realidad a través de la mimesis traducida en arte por medio de la 'metáfora poética', la cual conduce a la identificación del espectador y su consecuente liberación del *pathos*. Sucede igual con las narrativas dancísticas de Oriente, donde los movimientos intempestivos de la cabeza, imitan al de algunas aves, o el flamenco, en el cual cada zapateo o el cante hondo<sup>83</sup> sobre las tablas, rememora, rindiendo honor, a la travesía

---

<sup>83</sup> Según Marta Wiczorek, "manifiesta el Flamenco una variedad de acertijos investigativos. Se encuentra entretejido en anteriores conflictos étnicos, enredados en controversias de género, agobiado con la noción a un tiempo como símbolo local y nacional. Se traduce tal complejidad en una variedad de perspectivas académicas. Involucran algunas discrepancias eruditas la discusión sobre los orígenes del flamenco o la determinación sobre cuáles formas específicas pueden ser incluidas en el género. [...] Los andaluces de clase baja y los gitanos estaban desempleados o ejecutaban trabajos de baja remuneración, tales como la minería,

migratoria del pueblo gitano, así como la cultura andaluza, reducto de la presencia cultural islámica en el sur de la Península Ibérica. Corresponde ello con el trabajo de los bailarines y del coreógrafo, quien se inspiró en la observación de los cisnes, para traducirla simbólicamente en movimientos de solistas y cuerpo de baile, haciendo uso de la racionalidad técnica, introductora de un lenguaje de códigos dancísticos, a través de la educación, formación y entrenamiento. La definición de dichas labores –la ficción lucianesca, la conjunción ingenieril-estética de Leonardo y la puesta en escena de un ballet–se sintetizan en las llanas, pero profundas palabras de Octavio Paz: “en esto, ver aquello”.

En retrospectiva, Luciano vio una de las más claras encarnaciones de la aseveración paciana en la danza pantomímica la cual, en la ausencia de la palabra hablada se restringía a la capitalización del movimiento corporal en el cual la obligada exploración de sus posibilidades diversas, se tradujo en la exquisita riqueza de un lenguaje representacional para conceder un *logos* ordenador a las acciones *mimética* y *catártica* del artista escénico.

---

la herrería reparación de utensilios de cocina, la cestería, etc.” (Manuel 1989; Álvarez Caballero 1998). Estos grupos recavaron y articularon la injusticia social, la pobreza y el ostracismo en los gritos.” T. de A. del original, “*Flamenco manifests a variety of research-related conundrums. It is enmeshed in former ethnic conflicts, entangled in genre controversies, burdened with notion as both national and local symbol. Such complexity translates to a variety of academic viewpoints. Some scholarly discrepancies include discussing the origins of flamenco or determining which specific forms can be included within the genre. [...] The lower-class Andalusians and gypsies were either unemployed or performed low- paid jobs such as mining, blacksmithing, repairing kitchen appliances, making baskets, etc.*” (Manuel, 1989; Álvarez Caballero, 1998). These groups gathered and articulated social injustice, poverty, and ostracism through ‘gritos’ (‘screams’).” (Wieczorek, 2018, pp. 75-76).

El Ballet Clásico y la danza contemporánea son modernos casos sobre la manera como la ausencia del lenguaje oral se traduce en la riqueza cinética y espacial del cuerpo, pugnando por suplir el primero a través del esfuerzo exploratorio físico. Por ello, En su apología, Luciano defiende la danza de acusaciones categóricas según las cuales, constituye un vulgar lenguaje moderno, el cual resulta feminizante, alejándose de la dimensión divina. La danza se propone así, como un *logos-ordenador*: “De esas razones resulta una visión armónica del universo, un orden y educación en la expresión y una simbolización del cuerpo que tienen a la danza como centro y como raíz.” (Rodríguez Valls, 2006, p. 84). La conexión dancística como vaso comunicante entre distantes eras que comparten al menos en parte un común orden, se manifiesta en la escena descrita por Víctor Andresco, en ocasión de la visita a Grecia de Isadora Duncan, artífice anglo-helena de la danza moderna:

Cuando Isadora llega ante las ruinas de Grecia se opera el milagro. Está ebria de arte. La tierra donde duermen tantos pensadores, las piedras que encierran tanta gloria, transmiten a su cuerpo una ráfaga de fiebre creadora. Sola, sin testigos, empujada por el hechizo, corre y danza en la Acrópolis. Los movimientos se suceden con perfección mágica. De repente, una voz la despierta de su paroxismo. Queda convertida en estatua. Ha sido roto el encanto. Un viejo sacerdote, tomándola por loca, pregunta: Pero, ¿qué hace usted, hija mía? Tranquila, sin inmutarse, sin pensarlo, responde: Estoy orando, padre; orando sobre la Acrópolis. En este momento no es americana; es griega, y la danza es su rito sagrado. (Andresco, 1954, p. 45).

Luciano no se limita sin embargo a abogar por la danza; la postula también como uno de los más adecuados medios para la formación de notables hombres, los *aristos*<sup>84</sup>, uno de cuyos emblemas son los guerreros inmortalizados en la poética homérica. Para Da Vinci, entre tanto, la *techné* es de algún modo res extensa de un cuerpo en movimiento: conduciendo el tanque de guerra o siendo centro del delta o el helicoides.

La danza es un espacio de imágenes y resulta por tanto razonable la relación observada entre la literatura de ficción y la apología de la danza, por parte de un mismo escritor. La danza –la de los cuerpos sobre la escena o la de las palabras sobre el papel– es espacio de provechoso cultivo para la imaginación y de ello fueron portavoces Luciano y Leonardo, cada uno desde su propio contexto.

Pero la danza no solo fue en el papel representada y reconocida. Los romanos además de representar en la escultura plasmada en las villas aristocráticas la cotidianidad de su vida, y a los dioses, quienes la contemplaban; también, la relevante actividad teatral –y dentro de ella también la dancística–, que fuese esencial y ordenadora de su realidad sociocultural, tal como en el mundo helénico, pero con elementos y estructuras diferentes.

---

<sup>84</sup> Según Encinas, significa *aristos* “ser el mejor”, generando una tensión con el *eugenés* que define como noble, disyuntiva encarnada por *Áyax* en la tragedia del mismo nombre escrita por Sófocles. Ver: ENCINAS REGUERO, Ma. Carmen. (2004). La habilidad retórica en el *Áyax* de Sófocles. Los diferentes usos de *eugenés* y *áristos*. En Sófocles el hombre, Sófocles el poeta, A. Pérez Jiménez et al. (eds.). Málaga.

La dialéctica entre las antiguas culturas romana y helénica puede encontrar una metáfora en un evento que involucra al arte, y es la fundición por parte de los romanos de estatuas griegas, calcándolas en mármol antes de su fundición para la fabricación de material bélico. Desde esta perspectiva, y en términos aristotélicos, la cultura latina fue una mimesis de la tradición helena que, sin identificarse del todo con el *pathos* griego, encontró su catarsis en la guerra. Al centro de todo ello yacieron la concepción de lo humano, la relación con la dimensión religiosa y la representación de lo uno y lo otro en el arte. Dicho símil es también manifestado en la relación entre *ars* y *techné*.

La escultura romana ayuda al proceso de ubicación de la dimensión humana y lo hace representándola a ella y a sus dioses. La escultura detona la inquietud y la incógnita sobre el cuerpo humano que en su madurez literaria deviene en una apología de la danza. De esta manera, el cuerpo, pilar de la expresión dancística, adquirió un sello de trascendencia no sólo religiosa, sino histórica en una sociedad dominada por la lógica política. De hecho, Luciano acude también a la paradoja entre las dimensiones del cuerpo y la del espíritu, aduciendo a la necesidad religiosa del ser humano, que es necesidad de integralidad y unión.

### **5.8 Danza y ‘ethos’ en Arístides Quintiliano**

Arístides Quintiliano distinguió entre las artes las de tipo práctico, incluyendo en ellas a la danza. Eran estas artes “aquellas que consisten en una actividad (*actus*) sin distinguir nada: Quintiliano las denominó artes prácticas y señaló la danza como ejemplo.” (Tatarkiewicz, 2001, p. 84). Evidenció también la

existencia del ritmo en el pulsar de las venas y vinculó la *mousiké* con el alma o la *psyché*, a la cual se llega a través de los sentidos. Por tal razón, danza, música y poesía, representaron para los griegos una herramienta formativa, por su capacidad de afección del carácter o *pathos* y la *psyché* de los ciudadanos de las *polis*. Así, tuvo la danza en la antigua Grecia la función de servir como puente entre el cuerpo de los ciudadanos y el cuerpo de las antiguas estructuras ciudadanas que “involucran en su fundación al cuerpo como sacrificio, como referente mítico” (Restrepo Vélez, 2008, p. 28), pues “la fundación de una urbe era siempre un acto religioso” (De Coulanges, 2003, p. 126) y la danza era un ofrecimiento de culto para agradecer los sentidos de unos dioses concebidos con una figura cercana a la humana y, por tanto, con sentidos, y de quienes se esperaban dádivas a cambio. Como lo expresa De Coulanges (2003) “en las edades antiguas, el culto consistía en alimentar a los dioses, en ofrecerles cuanto halagaba a sus sentidos” (p. 144). Se creía que a las divinidades agradaban música, poesía y danza, ofrendándoseles además cuerpos de animales cuyos atributos eran obtenidos casi al modo de efluvios, tras ser calcinados en el sacrificio, esperando ser recibidos a cambio. Sucede así en el clamor a modo de canto con el que reclama Crises a Apolo en La Ilíada:

“¡Óyeme, oh tú, el de argénteo arco, que proteges Crisa y la muy divina Cila, y sobre Ténédos imperas con tu fuera, o Esminteo! Si alguna vez he techado tu amable tempo o si alguna vez he quemado en tu honor pingües muslos de toros y de cabras, cúmpleme ahora este deseo: que paguen los dánaos mis lágrimas con tus dardos.” (*Ilí, I, 37-42*).

En tanto regula el comportamiento de los individuos, se inscribe por ello en el marco del *ethos*. El nexo entre *pathos* y *ethos* es evidenciado por Platón en el diálogo *Filebo*, en el cual se discute sobre la relación entre el ritmo, que alcanza a la *psyché* por el cuerpo y sus sentidos de la vista y el oído, y su efecto sobre la modificación del *pathos* o carácter y así, la disposición ética.

Por tal razón reconocieron los griegos en la triada conformada por música, poesía y danza un atributo terapéutico (*katharsis*), al poner las variaciones en el movimiento del cuerpo, así como sus capacidades de vista y escucha, al servicio de la sanación del alma (Kodjaspirov, 2014; Rojano Simón, 2009). El uso de la actividad dancística para la curación de enfermos, es reflejo de un paradigma que vislumbraba la integralidad entre *psyché* y *physis*, instrumentalizado en las *paideias* de las distintas polis, entendiendo además dicha integralidad como fundamento para la formación de sus buenos *civitas* o ciudadanos. De algún modo las polis eran una suerte de cuerpos orgánicos, y el reflejo magnificado del cuerpo individual de cada uno de sus habitantes, razón por la cual la danza jugó una función transversal a las actividades que le eran vitales: igual la agricultura utilizada para la nutrición y subsistencia de su población; la celebración ritualística de sus narrativas, creencias y tradiciones míticas; y la guerra para la defensa de su independencia política.

La danza, junto a la música y la poesía invitaba, en cualquiera de los casos, a la armonía ciudadana que hasta la fecha se refleja en las configuraciones geométricas de los desfiles y protocolos militares. Por tal razón, la danza, instrumentalizada como *mousiké* en los coros trágicos desplegados en la escena del teatro, fue un ejercicio para la vida democrática. La diversidad de caracteres

(*ethé*), dibujaba un espectro taxonómico de ritmos. Un canto épico en la música, la poesía o el teatro, exigía la métrica que llamaron heroica, dictada por el hexámetro dactílico; mientras, la sátira apelaría al ritmo *yámbico*, próximo a la lengua popular griega. Cada nota, cada verso, cada paso, estaban para los griegos vinculados a un *ethos* específico. Y el ejercicio de la *mousiké* estaba designado, según expresa Aristóteles en el libro VIII de Las política, Sobre la educación de los jóvenes, a los ciudadanos libres, siendo justificado, como el dibujo, por la virtuosa habilidad de contemplar la belleza. Así pues, la danza tuvo el poder de modificar el *éthos* individual y la vida política, al regular o mediar dinámicas, prácticas e interacciones socioculturales de los ciudadanos, así como en su relación con las divinidades, aspecto que permeaba también las dinámicas sociales (Papaioannou et al, 2011). En consonancia con ello, clasificaron los griegos bajo cierta taxonomía ética las danzas, músicas y poesías.

El *ethos* diastáltico correspondería al carácter heroico y la grandiosidad varonil del alma, propicio quizá para los cantares de gesta de poesía como la homérica; el *ethos* sistáltico estaría asociado al espectro emocional melancólico y amoroso, cobarde de algún modo, expresado en la poesía sáfica y en las lamentaciones de procesiones fúnebres como los *threnos*; y el *ethos* hesicástico sería el que alcanzara el equilibrio entre los dos anteriores, la tranquilidad del alma, la libertad y la paz. Es probable que este marco ético, tenido por convención social, condujera a Platón a sintetizar la taxonomía de las danzas, como *nobles* e *innobles*. Así, es importante notar que los esfuerzos de los grandes pensadores griegos, en su aproximación a la clasificación de las danzas propias de esta cultura, no se dieron sólo desde la superficie de lo estético; también desde la



profundidad de lo ético, y desde la función social a la cual servían (e.g. entrenamiento para la guerra). Por lo mismo, la danza en tanto mimesis representó las motivaciones mismas de una sociedad y tal vez, un proyecto cultural heleno.

Fungió así la danza un rol ético y mimético pues, como afirmara Damón, maestro musical de Platón, eran los ritmos *biou mimémata* o representación de la vida. Pero no sólo se refería Damón a la vida en el estricto sentido biológico, pues los movimientos que el ritmo dictaba eran, antes de encarnarse en el cuerpo, sostenidos por el alma. En tal sentido, los ritmos y danzas bellos en el sentido estético, contribuirían a la formación de bellos individuos en lo ético. Sucedería igual a la inversa. Fueron por ello las métricas calificadas moralmente.

Describiendo esta facultad moral, y en línea con su maestro, utiliza Platón el término de *eurritma*, común hoy para referir a la disposición armónica entre las partes diversas de una pieza de arte, tanto como a la equilibrada relación entre cuerpo y mente que sería traducida por los romanos en la máxima *mens sana in corpore sano*: fragmento precisamente de un verso satírico escrito por el poeta de Aquino, Décimo Junio Juvenal (60-128 d.C.). Por partida doble se postula así la *mousiké* (y con ella la *órchesys*), como representación de una determinada condición moral, al mismo tiempo que se le acepta como elemento que influye sobre el carácter del ser humano.

Como parte de la categorización ética existió en la *mousiké* una clasificación de género: fue el ritmo relacionado con lo masculino, dejando el *mélos* a lo femenino, cuestión expresada en las líneas de Arístides Quintiliano: “Algunos de los antiguos llamaban al ritmo masculino y al *mélos* femenino, pues el *mélos* es

inactivo y amorfo, puesto que posee la razón de la materia por su adecuación a los contrarios, mientras que el ritmo lo modela y lo mueve ordenadamente, al poseer la razón del que produce respecto a lo producido.” (Quintiliano, 1996, p. 96).

Vislumbraron los griegos el *mélōs* y los sonidos como una forma de movimiento físico, lo cual connota, en tal concepción, la noción de danza por lo cual la relacionaron con los movimientos del alma a través de escalas musicales que serían vínculo con los movimientos del cosmos.

Uno de los múltiples méritos de Quintiliano fue la conciliación o *armonización* de la metafísica pitagórica del número con la doctrina ética de la música, profesada por Damón y su discípulo, Platón. Se visibiliza acá, de nueva cuenta, el esfuerzo integrador de los griegos en campos esenciales del conocimiento y la acción, del saber y del hacer, encontrando en los atributos de la *mousiké*, su clara manifestación. La facultad del ritmo como hilo conductor transversal a los elementos constitutivos de la *mousiké*, dictando su dimensión ética en la disposición que a la *psyché* provee, fue ratificada por Aristóteles quien, al referir su inclusión como parte integral de un programa *paideútico* para la *polis*, la señala entre las importantes actividades del ocio u *otium*, “porque la propia naturaleza busca no sólo trabajar correctamente sino también poder servirse noblemente del ocio ya que, por repetirlo una vez más, es éste el principio de todas las cosas” (Aristóteles, 1998, p. 458).

Aristóteles explícitamente atribuye al *otium* una facultad médica, al equilibrar sus placeres con los esfuerzos del trabajo, sobre lo que él mismo denomina en La política, ‘movimiento anímico’. Tal denominación se corresponde con el paradigma aristotélico sobre un cosmos hilvanado en sus relaciones causales por el

movimiento, siendo la divinidad motor primario, sin subordinación a causa alguna. Se encuentran acá aunados lúdica y placer en actividades como la danza. El poder que sobre la cultura griega tuvieron ritmo, *mousiké* y danza, es sintetizado por Hermógenes, quien afirmara que pueden mover el alma con mayor poder que el de cualquier discurso, elevando así la danza a un nivel discursivo. A modo de nota, se han encontrado papiros con el testimonio de que los cantos marciales de guerreros en las Termópilas serían más bien femeninos, desde el juicio de género que sobre la música se haría hoy.

### **5.9 De la danza a la pantomima**

La mimesis dancística fue un poderoso concepto donde convergieron líneas de pensamiento fundamentales de la cosmovisión helena. Además de deber a ella su nombre, oficios estéticos como el del mimo, encuentra sus raíces en la pantomima griega: un género menor frente a la tragedia y la comedia, nacida en el período Clásico, y que, alcanzando su desarrollo pleno, según Berardi (2014), en el helenístico y posteriormente en la Roma imperial, se suscribió al espectáculo público, mejor acogido por la cosmovisión romana. Berardi (2014), define la pantomima como “un género de espectáculo difundido en el ámbito latino, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo I a.C., en el cual el actor, vestido con atuendo escénico, representa una historia, recurriendo sólo a la figura de la danza y a la gesticulación”<sup>85</sup> (p. 2). Es, según el autor, el resultado de un

---

<sup>85</sup> T. de A. del original: “*La pantomima è un genere di spettacolo diffusosi in ambiente latino, special-mente a partire dalla seconda metà del I sec. a.C., in cui l’attore, vestito con abiti discena, rappresenta una storia ricorrendo solo alle figure di danza e alla gestualità.*” *El auge de este género mejor en el mundo latino, es hoy delatado por la existencia de una importante bibliografía sobre él, en lengua italiana.*

argumento mitológico y el redimensionamiento del elemento bufonesco, que puede sin embargo tener aun así un carácter trágico. El involucramiento de las competencias pantomímicas en la formación retórica de las clases políticas permea dicho ámbito hasta la fecha, siendo causa de la discrepancia común entre las expectativas depositadas por las sociedades en las promesas discursivas de sus dirigentes, y la materialización de las mismas. En el antepasado helénico y latino, la pantomima fue según Berardi considerada peligrosa, no por su dimensión cómica, sino por el exceso que en ella puede haber de seriedad y elegancia.

A través de la pantomima y junto a la gestualidad, ascendió la danza a los estrados políticos, como parte de la formación expresiva corporal de los líderes, para quienes marcaba los límites del decoro en los foros. Señala Berardi (2014) la anécdota de Tizio, un político de tan excesivo refinamiento corporal, que acabó por dar nombre a un género de danza. Tizio no es otro que el emperador Tiberio a quien se asemeja Caio en un episodio narrado por Antonelli (1847):

El pueblo vuelve a ver en él a Tiberio, pero con más vehemencia, e incluso, con más pasión. Su pantomima era animada y colorida; hablando, caminaba con zancadas y picos; su potente voz llenó todo el foro, viéndose obligado a mantener detrás de él a un flautista que lo conduciría con su instrumento al tono adecuado y moderaría su ímpetu. (pp. 317-318).

La inclusión de un flautista en la escena, evidencia la extensión hasta la cual la *mousiké*, vislumbrada por los griegos, fue implementada por la pantomima

política de los romanos, en tanto la cadencia de la voz en la oratoria podía ser modulada por instrumentos musicales. El apelativo de Tizio reaparecería en la historia del oficio músico-teatral, dentro de la cual se hizo parte indisoluble de una tríada: Tizio, Caio y Sempronio, en la cual Tizio refiere a Tiberius Gracchus, Caio a su hermano Gaius Gracchus, y Sempronio a Sempronius Gracchus, padre de los dos. Fungieron todos como tribunos de los plebeyos, siendo el propio Tiberio quien aprobó la reforma agraria que traspasó a manos de los pobres, las posesiones de los grandes terratenientes de Roma.

El terceto es por vez primera referido en la Edad Media por la obra legislativa del jurista y glosador boloñés Irnerio, en el tránsito de los siglos XI al XII d.C., por ser los más usados en tales fechas dentro de los manuales de jurisprudencia. La autoría es cuestionada por Gomez (2015), quien no la da por certera, advirtiendo a igual tiempo que no fue común en la antigüedad clásica: “lo más interesante es que por vez primera se encuentra [en el formulario *Maglibechiano*] la unión ‘Titus, Gaius, et Sempronius’, nunca usada en la antigüedad, y que quizá sea obra de *Irnerio*.”<sup>86</sup> (p. 132).

---

<sup>86</sup> Afirma Gómez (2015): “A quanto mi risulta, il primo a segnalare in ambito lessicografico la derivazione da Irnerio fu ai primi del Novecento Alfredo Panzini, che nel suo Dizionario moderno, s.v. Tizio, Caio, Sempronio rinviava allo studio di Augusto Gaudenzi, nel quale si legge (p. 39, n. 1):14 «il fatto più interessante è che per la prima volta vi si trova [= nel formulario Magliabechiano] l’unione “Titius, Gaius et Sempronius”, non mai usata nell’antichità, e che forse è opera d’Irnerio». Come si vede, l’attribuzione della paternità a Irnerio non è data come sicura, ma avanzata con una certa prudenza cuyo nombre fue immortalizado en la ópera, escrita por el jurista Anton Giulio Barrilli. Il Popolo rivede in lui Tiberio, mas più veemente, più appassionato ancora. La sua pantomima era viva e pittoresca; parlando, ei percorreva a gran passi e rostri; la sua voce possente riempiva tutto il Foro, era costretto di tenersi dietro un suonatore di flauto che lo riconduceva col suo strumento al tuono conveniente, e moderava il suo impeto”.

Ya en *La Poética* había Aristóteles señalado la relación que existe, a instancias de la *mousiké*, entre la flauta y el movimiento corporal, en un pasaje que por lo demás hace alusión a la diferencia en términos éticos entre la tragedia y la comedia:

Aun en la danza, el arte de tocar la flauta y la lira, tales diversidades son posibles, y también suceden en las partes sin nombre que emplea el lenguaje, la prosa o el verso sin armonía como sus medios; los personajes de Homero, por ejemplo, son mejores que nosotros; los de Cleofón se hallan a nuestro nivel, y los de Hegemón de Taso, el primer autor de parodias, y Nicocares, que escribió La Diliada, se hallan por debajo de este modelo. Lo mismo es cierto del ditirambo y del nomos; los personajes pueden representarse en ellos con la diferencia ejemplificada en los cíclopes de Timoteo y Filoxeno. Esta diferencia es también la que distingue a la tragedia y la comedia; ésta pinta a los hombres peores de lo que son, aquélla, mejores que los del presente.” (*Arist. II1448a.*)

De cualquier modo, la tríada familiar y política sería más de una vez referida en el ámbito músico-teatral y filmográfico moderno, en cuya esencia está la *mousiké* griega. La primera es la ópera bufona del mismo nombre estrenada en Nápoles en 1867, y compuesta por el músico Alfonso Buonomo (1829-1903 d.C.) –creador también de músicas sacra y de salón–, quien realizó su premiére en el género del canto lírico en 1857 con *Cicco e Cola*, libreteada por Almerindo Spadetta (1822-1894 d.C), jefe de escena en los napolitanos *Teatro di San Carlo* (abierto en 1737), el *Teatro Nuovo* (abierto en 1724) y el Teatro del Fondo (conocido también como *Teatro Marcadante*, y abierto en 1779), siendo los dos

primeros antecesores del célebre Teatro alla Scala en Milán, que se inauguró el 3 de agosto de 1778. La segunda referencia corresponde al romance histórico escrito por iguales fechas (1877), por el literato, político y patriota garibaldino Anton Giulio Barrili (1836-1908), cuya ficción se enmarca en la radical transformación del Imperio Romano bajo el gobierno de Julio César, que preocupaba a la clase patricia. Aparece en ella un joven llamado Tizio Caio Sempronio, quien comparte tales preocupaciones, pero antepone a ellas su amor por Clodia. En virtud de ganar su corazón, se endeuda para llenarla de dádivas, por lo cual se debe enfrentar al banquero Cepione, indolente a toda excusa.

La tercera obra es de orden cinematográfico, y es el film de 1951 que lleva el mismo nombre, bajo la dirección también triádica del milanés Marcello Marchessi (1912-1978), el romano Vittorio Metz (1904-1984) y el piemontés Alberto Ponzetti (1914-2002). Su trama es desatada por un paseo por la *Vía Appia* en la cual camina una pareja de amantes, quienes se topan con una estatua de la antigua Roma. Se pregunta ella a quién representa, ante lo cual el hombre dice que nadie de importancia. Tras ello, la estatua cobra vida y baja en un acto pantomímico del pedestal para asumir un rol narrativo, rememorando la carrera política de a quien representa. Tal persona es Tizio, seguidor de Pompeyo e hijo del rico mercader Cayo quien al regresar de Siria se encuentra con la muerte de Pompeyo y la toma cesárea del poder. Temiendo por la vida de Tizio a manos de los seguidores de César, le expulsa Cayo de su casa y le prohíbe ver a su amada Livia, mientras recibe en ella a Sempronio, seguidor de César. Al caer éste bajo el golpe conspirador que restituye el poder de los pompeyanos, en una inversión de roles debe Sempronio ocultarse, en tanto intenta Gaio congraciarse con Tizio.

Sempronio es descubierto en el sótano de Gaio y, tras una serie de situaciones, acaban Tizio, Caio y Sempronio en prisión. Gaio la abandona antes de Tizio y Sempronio, quienes gracias a la hija de Pompeo escapan, refugiándose en el Templo de Isis. El regreso del sobrino de César al poder favorecer a Sempronio. Tras terminar el relato, la estatua se despide de la pareja, y regresa a su pedestal, como Pompeo, al poder.

El cuarto legado del terceto yace hasta la fecha en el lenguaje popular italiano: “son nombres ficticios que indican, en el uso común, un conjunto de personas indeterminadas (a veces por el hecho de no poder o querer nombrarles”<sup>87</sup> (De Mauro, 2007, p. 165). Para ese propósito de pantomima semántica, pueden ser o no utilizados de manera individual: “Se pueden usar singularmente (sólo Tizio), en pareja (casi siempre con Tizio en la apertura, seguido casi sólo de Caio) o en trío (en la sucesión Tizio, Caio y Sempronio, con el orden de los elementos cristalizado. Se puede usar también los nombres en forma plural” (Gomez, 2015, p. 129-130)<sup>88</sup>.

En cuanto al regreso al mundo clásico, la tecnografía retórica utilizaba la pantomima como recurso negativamente definitorio de los límites de la actividad oratoria, que nunca debe exceder el adecuado decoro. Pero tal sentencia no es totalizante: la actitud retórica es orientada por la pantomima hacia el uso prudente,

---

<sup>87</sup> T. de A. del original: “*nell’uso comune, un insieme di persone indeterminate (talvolta per il fatto di non poterle o volerle nominare)*”.

<sup>88</sup> T. de A. del original: “*Si possono usare singolarmente (il solo Tizio), in coppia (quasi sempre con Tizio in apertura), seguito quasi solo da Caio o in terzetto (nella successione Tizio, Caio e Sempronio, con ordine degli elementi cristallizzato). I nomi risultano attestati anche al plurale*”.



moderado y consciente del código gestual, en la expresión dramática llevada a la política.

Faltan, sin embargo, según Berardi (2014), testimonios positivos por parte de los retóricos hacia el subgénero dramático de la pantomima, como en cambio sí contaron con ellos la tragedia y la comedia. Los atributos expresivos del danzante pantomímico son tomados en consideración cuando se precisa asegurar al orador una gesticulación decorosa, cuyos códigos físicos, como en el teatro, refuerzan el discurso en este caso político y, en aquél, estético. Son los dos, campos de encuentro entre la racionalidad y belleza de los gestos del *logos* corporal, y del *logos* como palabra. En línea con lo anterior, afirma Berardi (2014) que “una severa disciplina del cuerpo ayuda, de hecho, a la pronunciación del discurso de manera correcta y expresiva; estudiará por ello la *quironomia*: la ley del gesto que rige los pasos de los principales bailes griegos y latinos” (p. 4).

Para Quintiliano el gesto y el movimiento –atributos que componen la actividad oratoria–, cobran sentido en la medida que se convierten en códigos de un vocabulario retórico del cuerpo, capaz de comunicar ideas, de hacerse vehículo del pensamiento. Y, aun así, de modo casi ambivalente, pueden los gestos, en la ausencia de palabras, tener un significado por sí mismos. Quintiliano reconoce en los más simples y cotidianos movimientos de la cabeza y de las manos, la manifestación de alguna voluntad. Dicha reflexión conduce a la contemplación de la pintura que, en su capacidad signíca, puede, aun en su silencio y quietud, penetrar las profundidades del ser humano.

Por lo tanto, gesticulación y movimiento deben fluir asertivamente con el idioma hablado, de modo que se evite una dislocación sígnica, en la cual se contravengan los significantes y significados de gesto, movimiento y palabra: es la fórmula para dar credibilidad al lenguaje haciendo énfasis en la dimensión emotiva del discurso del orador en general, y del político en particular. Y no encuentra Quintiliano para tales efectos mejor lenguaje que el de la pantomima-danza en la cual ve el equilibrio perfecto de la comunicación –mediada por la gesticulación–, a un tiempo racional y emocional: esencia del discurso del político frente a su público. Para su tiempo, es probable que haya en dicho sentido llamado la atención de Quintiliano, la complejidad que, en danzas como las orientales, y en la acción dramaturgica, las manos tienen. Vislumbró de algún modo en ellas el arma o instrumento expresivo del orador para reforzar un mensaje contundente a través de movimientos que poseen por sí mismos significados en la acción creativa *poiética*.

Quintiliano, según Berardi, propone por ejemplo del juego sígnico de la mano, el contraste que la misma tiene en el contexto médico, donde era y es usada para medir el pulso como signo de salud del paciente, en contraste con el ámbito musical, donde sirve para obtener de la cítara las notas que, a su vez, se convertirán en signos de un lenguaje artístico. Sobre el estrado, esas mismas serán las que apunten a quien se habla, las que con el índice pongan enfático fin a una declaración o se contraigan hacia el pecho del hablante, ajustado todo con el sentido del discurso pronunciado. Sin embargo, la relación entre oratoria y pantomima-danza, encuentra en esta línea retórica un nuevo límite: el movimiento no se debe seguir a cada palabra, sino aplicarse estratégicamente donde sirva

para enfatizar y persuadir. La mimesis en el movimiento corporal adquiere así, en el marco de la oratoria, la facultad de la alusión, y no la de una simple imitación actoral de la que Quintiliano se aleja.

Ya había Cicerón realizado esta nota de rechazo hacia el gesto meramente mimético, que articula performáticamente, y evidencia una escena teatral que, llevada sin adaptación al foro, redundaría en la ausencia de la regla política del decoro. El político es en alguna medida un actor, quien debe en su formación retórica entrenarse en pantomima y danza, decantando de ellas las habilidades que habrán de ser tamizadas a través de la lógica política, antes de arribar a la esfera sígnica de los foros, con la instrumentación de un discurso que mueva la voluntad de quienes a ellos asisten: a la construcción de un sentido de *dignidad* en la imagen a través del decoro físico, se añaden la *seducción* y la *persuasión*, que definen desde el clasicismo grecolatino los propósitos políticos de la pantomima. Dentro del oficio de la ingeniería social y la subyacente manipulación psicológica de las masas, las ideologías construyen narrativas basadas en un espacio simbólico, una semiósfera, que evoca arquetipos universales. Los particularizan a través de medios visuales: son instrumentalizados a través del movimiento pantomímico corporal, o el dibujo de formas y el color, para reforzar sus líneas discursivas. Encuentran entre ello significantes que, expresados por el emisor, mueven en la dirección deseada, la pasión de los receptores en la tríada pathos-ethos-logos: “tres palabras que representan las tres condiciones que, en la retórica de Aristóteles, debe reunir un buen discurso” y en las cuales corresponde el *pathos* a la carga emotiva que “ponemos en el discurso a través del tono de voz y el lenguaje no verbal” (el cual incluye al lenguaje pantomímico) con un preámbulo

y el manejo del contacto visual; el *logos* o la argumentación que activa al anterior, bien sea apelando a principios universalmente aceptados o a ‘proposiciones probables’: “afirmaciones sobre relaciones causa-efecto que han sido suficientemente verificadas”; y el *ethos* a la honestidad percible del orador (Rodríguez, 2002, p. 34).

En una tríada semejante entre danza, oratoria y pictórica –comparadas todas con la cotidiana vida del hombre en cada nueva jornada–, “Quintiliano ilustra el poder comunicativo del gesto oratorio, comparándolo con los movimientos de la danza y combinando este arte con la oratoria y la pintura” (Berardi, 2014, p. 11). Palabra y gesto han de ser alineados y concordar eficientemente, en cuanto al sentido y significado de las ideas y emociones que desea el orador profesional transmitir. Ve por ello Quintiliano en la danza la forma mejor de educación del cuerpo en tanto instrumento comunicativo del equilibrio sutil entre razón y emoción. Al final del día, la palabra, el *logos*, es producto de la capacidad racional del hombre y, el cuerpo danzante, de la dimensión afectiva. Interesa por ello a Quintiliano como ejemplo de expresión, concentrándose como se ha dicho, de modo particular en esa parte narrativa del cuerpo que son las manos. Sus códigos son en la oratoria menos estrictos que los de la danza escénica en el teatro, pues emergen y fluyen espontáneos, pero con asertividad para reforzar el sentido emocional de cuanto se desea comunicar con la racionalidad. La danza es en la escena un *qué*; en el foro, un *cómo* el cual, según Quintiliano, se aleja de la señal del médico al tocar la muñeca para medir el pulso del paciente, o del tañedor de cítaras.

El encuentro de las dos instancias tiene por resultado una riqueza comunicativa, refrendada por el pedagogo y retórico hispánico, a un tiempo conservador e innovador, Quintiliano, quien discierne en *Instituciones oratorias* sobre la educación retórica desde la más temprana infancia, en un apartado que esboza las líneas formativas del orador: “Y vemos que para esto se requiere discurrir, escoger expresiones, componer el semblante, la pronunciación, el ademán, y movimientos del cuerpo” (*Inst. 1,11,17*). Cicerón asemejará, de acuerdo con el mismo autor, la diversidad de recursos vocales del actor a la palestra del artista plástico, quien escoge entre un espectro de posibilidades, las mejores para plasmar su voluntad e intención. La aproximación entre el poderoso dinamismo de la danza, la palabra y la plástica –que describe Berardi como un juego sutil que rige la dinámica comunicativa– fue desde entonces evidenciado en la construcción discursiva; al menos, la occidental.

## **6. DANZA Y TRASCENDENCIA**

### **6.1 De la danza al Ballet y su influjo, más allá del Teatro**

El principio de la armonía no se limitaba a regir el movimiento corporal en el ámbito teatral; lo hizo también en el político. Es por ello que resulta emblemática la figura moderna de Luis XIV, quien articuló la dialéctica entre estética teatral y ética política –teniendo por vasos comunicantes a la pantomima, la gesticulación y la danza–, durante el renacer de los ideales grecolatinos, en un sistema dancístico sofisticado como el Ballet, que por ello difícilmente habría podido tener por nombre un apelativo distinto al de ‘Clásico’. El código de sus posiciones y pasos, es también el código de un sistema de valores e ideales deseables en lo político y sublimados a través del movimiento físico. En tal sentido puede ser en ocasiones la danza un acto políticamente más honesto que la oratoria y tan poderoso como ésta: muchos regímenes políticos totalitarios de la historia moderna han apostado junto a la construcción de monumentales edificios arquitectónicos, por el patrocinio de compañías nacionales de danza, que internacionalmente les representen. Se sigue de ello que la danza puede ser hoy como en el pueblo griego, y aduciendo a la célebre afirmación de Carl Von Clausewitz, ser una extensión de la propaganda política, por medios estéticos. En cuanto al lenguaje corporal del político (y contraviniendo la visión estético-política de Luis XIV) advertía en su tercer libro Cicerón, en boca de Craso, que debe cuidar los gestos y movimientos físicos,

imprimiéndoles lo que a su parecer era la vitalidad propia de hombres de acción como los soldados; no como los del bailarín.

Los retóricos aluden a la pantomima, en tanto refuerza la expresión y dignidad del orador, o refuerza sus gestos en las dinámicas comunicativas. Entre ellos destaca Quintiliano, quien apoya la virtuosa relación entre retórica y pantomima, aconsejando la educación del futuro orador en el arte danzario, el cual le permitirá desarrollar la serenidad y el decoro necesarios en sus apariciones públicas. Tales facultades de la persona están asociadas a los lugares de entrenamiento gimnástico, donde acudían para su formación también los bailarines. De tal modo, los gimnasios eran en el ordenamiento del *kosmoi* de la polis, espacios donde se entrenaba el *logos-cuerpo* para la mejor articulación del *logos-palabra*. Se buscaba a través del ejercicio dancístico que adquiriera el cuerpo del futuro orador, la disciplina que le alejara de la brusquedad, la indecencia, el desorden y, en suma, la entropía y el caos opuestos a la buena organización retórica y política.

El orden del logos de la palabra era el orden del cuerpo con su propio *logos*, y así el discurso político podría considerarse una forma de danza. Se evidencia así la importancia social de la *mousiké*, y particularmente dentro de la *orchesis*, la *cheironomia*, como el arte gesticulador de las manos. Los límites a las bondades dancísticas para el político son esbozados por Quintiliano, quien inscribe la formación en el baile sólo para la infancia, debiendo ser particularmente canalizada hacia la adquisición de compostura, elegancia y dignidad en el porte, atributos que habrían de resurgir en la madurez, dentro del foro. Así lo expresa en la sección 19, capítulo I de Instituciones oratorias:

no quiero que los gestos del locutor imiten los del bailarín, sino que quede algo de estos ejercicios infantiles para que la gracia que nos fue transmitida en la escuela nos acompañe sin que lo pensemos.<sup>89</sup> (*Quint. inst. 1,11,19*).

En este sentido, el sendero curricular en las técnicas recitativas del actor político debía divergir del seguido por el actor trágico: “En realidad, tampoco quiero que el alumno dedique todo su tiempo a estas artes, no formo un cómico en la pronunciación ni un bailarín en el gesto.” (*Quint. inst. 1,12,14*). Para efectos de la oratoria, se interesa en tomar de la danza y la gimnasia, la formación de uno de sus tres elementos constitutivos: el *gesto* en el movimiento del cuerpo, que se sumaba al tono de la voz y a la expresión facial. Semejante a cuanto sucedía con los movimientos de los brazos del coro trágico (y quizá inspirándose en él), prestaba la oratoria especial atención al lenguaje producido por esta misma parte del cuerpo. Un ejemplo de la persistencia de ello a través de los siglos reside en el emblemático gesto que acompañaba el saludo militar en la Alemania nazi, haciéndose parte discursiva de esta ideología: una que tuvo por *logos-ordenador* en la concepción del ‘Tercer Reino’, una continuidad a modo de *rifacimento* del Sacro Imperio Romano-Germánico, inspirado a su vez en el pasado grecolatino. El acercamiento de Hitler a la Italia de Mussolini no fue un acto sólo estratégico en lo militar sino, desde su perspectiva, un sino histórico. Así pues, en lo político, resulta ser la pantomima para la oratoria, lo que para la voz del actor trágico es la

---

89 Traducción de Francesco Berardi del original latín: “*neque enim gestum oratoris componi ad similitudinem saltationis volo sed subesse aliquid ex hac exercitatione puerili, unde nos non id agentis furtim decor ille di-scentibus traditus prosequatur.*” (*Quint. Inst. 1,11,19*).



dicción: un instrumento clarificativo del lenguaje particular a cada uno de estos ámbitos, que tiene por fin la persuasión: bien sea de una audiencia ciudadana sentada en el ágora, o de un público ocupando las bancas del anfiteatro, esperando los dos el suceso de una vibración emotiva.

## **6.2 Teatro, pantomima y danza: expresiones artísticas de realidades sociales**

El lenguaje pantomímico se limitaba en el clasicismo grecolatino a gestos corporales, ejecutados por un intérprete masculino, con los cuales se tejía una silenciosa narrativa que versaba sobre temas específicos de las propias tragedias. Acudía como éstas al recurso de la máscara, redoblando en este género su relevancia por estar el foco de atención pública en este caso concentrada en un único artista. También, por enriquecer sus posibilidades narrativas, al transformarse entre un espectro de personajes, con el mimético cambio de una máscara a otra. Sin embargo, distinto a los montajes dramatúrgicos, las máscaras pantomímicas carecían de boquilla para la amplificación sonora de las voces trágicas y cómicas. El sesgo auditivo demandaba redoblar las habilidades miméticas del cuerpo que era, quizá por lo mismo, vestido con ostentosos mantos. En consonancia con la integralidad de la *mousiké*, estaba el actor acompañado por melodías y un coro que según Berardi (2014) “acompaña la acción escénica como una voz en off, mientras que la música de flautas y liras dicta las evoluciones del actor-bailarín.”<sup>90</sup> (p. 2)

---

<sup>90</sup> T. de A. del original: “*A differenza del mimo, la maschera del pantomimo è significativamente chiusa, per-ché egli non usa la parola; le uniche parole che si odono nelle pantomime sono quelle del coro che, talvolta, accompagna come voce*

La ausencia del *logos*-palabra, dio en la pantomima pie al *logos* del cuerpo danzante y gesticulante. Representó una irrupción en el mundo heleno, quien la fue gradualmente aceptando por su fidelidad a la *mousiké*. Es cuanto en la actualidad representa la estructura escénica de los grandes ballets, que continúan siendo la sumatoria de música y danza, en el marco de una sofisticada producción y con virtuosismo físico, exaltados por la ausencia de palabra. Como en la pantomima griega, el cuerpo connota en su movimiento cualidades simbolizadas por los dioses. En el teatro actual, atributos como la claridad son simbolizados por juegos lumínicos de clarooscuro, convertidos en códigos visuales que apoyan la intención narrativa y la semiosis escénica, orientados por la idea griega de la *armonía*. Sin embargo, la ausencia de tales recursos para cumplir las intenciones narrativas de las obras, condujo en la antigua Grecia a una dependencia de elementos como vestuario y máscaras, y el redoblamiento de la articulación corporal, calificado de mal gusto por algunos críticos de su tiempo. El cuerpo gesticulante de la pantomima, hubo de ejercer un esfuerzo reivindicativo, en términos de validación estética, dentro del mundo grecolatino. En él, autores como Quintiliano sugieren la relación entre la pantomima, la retórica y la oratoria, donde de nueva cuenta se encontrarán danza y política. En su ingreso a la modernidad e influenciada quizá por el arte circense, la máscara sería sustituida por el maquillaje, y el actor pantomímico por el mimo.

---

*fuori campo l'azione scenicamente la musica di flauti e cetre detta le evoluzioni dell'attore-ballerino".*

### 6.3 'Mimesis', palabra y movimiento

En la acción pantomímica, el *logos* de la palabra, desaparece para ceder paso a la mimesis representacional del gesto y el movimiento corporal, cuyo lenguaje es la sumatoria de artificios visuales como las máscaras o el maquillaje, el vestuario y, lo más fundamental: el movimiento del cuerpo. De la mimesis o representación de acciones cotidianas o divinas, se sigue la identificación por parte del público, en una relación especular, con el intérprete, que daría pie a la catarsis o liberación del *pathos*, dentro del marco del *ethos* teatral. El éxito del artista escénico consistiría en su habilidad para que el público se reconociera en su actividad performática, viéndose a sí mismo desde las escalinatas del público, en el intérprete sobre la escena.

De tal modo, la danza fue además en la antigua Grecia, un acto comunicativo. Por tal razón también, la danza y la integralidad de la *mousiké* resultarían vitales para la vida política. La liberación del *pathos* o catarsis tras la mimesis, desembocaría en las lágrimas trágicas o las risas cómicas del público, haciendo que las acciones representadas a través del cuerpo en la escena, mermaran las pulsiones frenéticas que podrían conducir a actos indeseables dentro de la sociedad griega. Es posible pensar así que la danza fue, en cierto sentido, una cuestión de salud mental pública que conduciría idealmente, al mejoramiento social. La danza fue mimesis y forjadora del *éthos* o carácter, que en su tratamiento *estético* conduciría a la *excelencia*, la *virtud* y a una más positiva situación política: bien fuera porque permitiría al *civitas* liberar su *pathos* conduciendo al adecuado comportamiento social, o porque entrenaría a los ejércitos que velarían por la defensa de una polis libre. Así para los griegos, en la

danza, la *virtud* se hizo *libertad*. Dicha relación se manifiesta aún hoy en fiestas populares donde juega la danza un protagónico lugar, como en los carnavales, evolucionados de las celebraciones dionisiacas de las que heredaron su colectivo carácter extático. Ello en línea con la afirmación de Tatarkiewicz (2001), quien afirma, en relación con la mimesis y la danza,

Es muy probable que [la mimesis] se originara con los rituales y misterios del culto dionisiaco: en su primer significado (bastante diferente al actual) la mimesis-imitación representaba los actos de culto que realizaba un sacerdote – baile, música y canto. Platón confirma esto, al igual que Estrabón. La palabra que posteriormente habría de denotar el acto de reproducir la realidad en la escultura y en las artes teatrales se había aplicado, en esta época, exclusivamente a la danza, la mímica y la música. (Tatarkiewicz, 2001, p. 301).

En línea con lo anteriormente expuesto, afirma el mismo autor que la mimesis pasaría de representar el mundo interno al externo hacia el siglo V a.C., con la aparición primera de la filosofía. La evocación dancística en tal sentido sería denotada por el tránsito, en un polo conceptual y cronológico, de los primitivos orgiásticos rituales dionisiacos, a los sofisticados montajes teatrales identificados con las musas –patrona de la *mousiké*– y, por vía de su padre mitológico, con la racionalidad apolínea. De algún modo, la primitividad dionisiaca es semblanza del Caos y, la racionalidad apolínea con un *kosmoi* ordenado por el *logos*: la palabra que traducida en música y danza da orden a la escena del universo griego.

El genio inquisitivo heleno condujo a Platón a relacionar la danza con la belleza y la virtud, y a Aristóteles con el recrearse rectamente (Aristóteles, 1988, P. 464). Pero es Plutarco quien, no desde el carácter especulativo de la Filosofía, sino desde el análisis formal y descriptivo, más propio quizá de la historiografía, distingue en ella tres elementos estructurantes: movimiento, gesto y figura. Al movimiento prominentemente de brazos, en la escena, se suman en esta descripción otras partes del cuerpo, en los bailes militares y populares. El gesto por su parte, se relaciona con el término *deixis*: “un mecanismo discursivo que permite construir un posicionamiento del cual se generan y definen identidades a partir de unas relaciones de poder” (Martínez, 2010, P. 43) y que, según Plutarco, en tal medida, regula las relaciones entre dioses y hombres, a éstos con su mismidad, así como con la otredad. En este sentido entiende desde una visión historiográfica los gestos de la danza, sobre todo como registros y retratos, testimonios y relatos; residiría allí su capacidad mimética. Está por último la figura que es no sólo mimesis, sino también la síntesis de significantes y significados tanto externos como internos, que según Aristóteles reconoce, parten de algún tipo de ritmo, incluso en la ausencia del *melos*, y derivan en la construcción de códigos corporales que son signos con los cuales significantes y significados se identifican.

La danza griega es pues no sólo la del cuerpo; también la de los símbolos que componen su cultura, a cuya cosmovisión sirve por elemento estructurante. El registro que tales figuras hacen, es el de los humanos; pero también el de posturas que casi a modo de pintura refieren a Apolo, Pan o alguna Bacante. En la Grecia antigua, ese carácter metafórico acerca la danza a la poesía, siendo

además *poiesis*, en tanto que acto de creación estética. De modo similar a como sucedería en el Renacimiento, cuando el Ballet Clásico hubo de esperar la producción escultórica del cuerpo, la danza escénica y apolínea hubo en la Grecia antigua de esperar a este arte y la pintura. Los griegos preferirían la conjunción de ritmo, armonía y *melos* acompañadas por el *logos*, la palabra o el *deixis*, sobre la música y la danza, ausentes de palabra. Coincide ello con una visión más amplia sobre la creación estética que, sin duda, prefirió lo figurativo, sobre la abstracción, incluso en la manera de concebir a sus deidades. Para representarles, en la música, la escultura y la danza, apostaron los griegos por figuras terrenales, ubicándoles en montes como el Parnaso y el Olimpo, o en el cielo que fue un lienzo para, entre otros, honrar a semidioses y héroes, dibujando en las estrellas su figura. Fueron los astros como las palabras en la música, la danza y la poesía, elementos que sirvieron por insumo al ordenamiento del cosmos griego y las danzas de los astros, fueron también retratos de su racionalidad mítica. Para los griegos, Cielo y Tierra danzaban en un *continuum* que refleja y a la vez rige las realidades humanas.

Palabra y movimiento se reunieron en la gestación de la codificación mencionada. Surgieron así pasos, coreografías y patrones de movimiento que fueron bautizados con una terminología cotidiana: *lirio*, *racimo*, *cesta* o *espada*, eran, entre otros, apelativos miméticos que les identificaban. La construcción de un código tal fue esencial a la tradición: la mención de pasos y bailes que coincidían con patrones rítmicos y verbales, facultó a la danza para ser transmitida por la figura del *chorodidáskalos* creador de *quiromomias*, como Telestes –quien trabajó para Esquilo en *Los Siete contra Tebas*–, cuya función era la de hacer del

cuerpo un instrumento representacional que apuntaba a la reproducción realista de las acciones narradas en la obra, así como del *pathos* interno de sus personajes. También, la de pasar su legado intergeneracionalmente enriqueciendo la cultura, y contribuyendo con ello a la construcción de una identidad helénica. Las poses y pasos imitativos de las acciones eran ejecutados con partes diversas del cuerpo, usadas para dar vida a los *morphasmos* o movimientos inspirados en los animales, reservando manos y brazos que se extendían hacia el público o hacia el firmamento, para la representación de emociones.

En la construcción simbólica del escenario se sumaron a la danza elementos como armas, que fueron usadas en tal semiósfera a modo de utilería. El *chorodidáskalos* fue a los pasos lo que el orador a las palabras: escogía entre un código cultural preestablecido, aquellos que mejor representarían el tono dramático de la obra y puesta en escena, a ser interpretadas. En tal sentido, el acto *poiético* de la creación escénica no implicaba necesariamente la invención de pasos, sino la construcción y reconfiguración de una suerte de texto dancístico, a partir de tópicos retóricos conformado por signos culturalmente aceptados de un repertorio ya existente. El creador dancístico como sucediera quizá en otros oficios estéticos, era un reconfigurador de símbolos quien encontraba motivos retóricos y literarios. La danza escénica griega se encuentra así inmersa en un contexto discursivo, por lo cual la labor del coreógrafo se asemeja a la retórica, en tanto busca y selecciona entre términos ya existente los que mejor se acomoden a los propósitos y el tono dramático de la obra. La labor creativa en tal sentido se encontraría entre la búsqueda de una verdad y el revelador momento del encuentro o revelación: la *aletheia*.

En tanto que mimesis, la danza en Grecia encontró su instrumentación en el coro trágico, al contar por referente elementos discernibles y reconocibles fuera de sí misma, haciéndose su representación. Sin embargo, los bailes populares cumplieron en su medida, con menos lujo, profesionalismo actoral y dancístico, así como producción, una similar función. Tales bailes poseían características que perviven hoy en los folklores de Europa: desde la Península Ibérica, hasta Rusia y Ucrania, los géneros en ocasiones se agrupan en semi-coros diferentes para ejecutar pasos que conducen a juegos circulares y de entrelazamiento, aduciendo quizá las cuentas de un collar u ordenaciones jerárquicas que introducen de nueva cuenta la danza en el contexto del *deixis*, que sería en este caso un discurso popular. La representación se daba en este caso en torno a actividades tan cotidianas, como significativas para el sostenimiento de la cultura. Una de las más identitarias era en el caso heleno la vinicultura, evidenciando la relación sostenida por Dioniso con los grandes escenarios trágicos, pero también con el pueblo. Es así descrita por Homero una escena en el canto XVIII de La Iliada:

“Representó también una viña muy cargada de uvas,

bella, áurea, de la que pendían negros racimos

y que de un extremo a otro sostenían argénteas horquillas.

Alrededor trazó un foso de esmalte y un vallado

de estaño; un solo sendero guiaba hasta ella,

por donde regresaban los portadores tras la vendimia.

Doncellas y mozos, llenos de joviales sentimientos,



transportaban el fruto, dulce como miel, en trenzadas cestas.

En medio de ellos un muchacho con una sonora  
tañía deliciosos sones y cantaba una bella canción de cosecha  
con tenue voz. Los demás, marcando el compás al unísono,  
le acompañaban con bailes y gritos al ritmo de sus brincos.”

(Homero, 1996, p. 484)

Siendo el pisoteo de la uva tras la vendimia una actividad de particular movimiento y significancia para la cultura popular, resulta lógico inferir que las danzas del tipo aludido por Homero, en sus pasos, le representaban. Peculiarmente, el dios Dioniso fue en su figura imaginado como un ser antropozoomorfo, igual que el Minotauro, con torso humano y piernas de cabra, animal caracterizado por su frenético andar. El pisoteo caprino fue muy seguramente asociado a las piernas que, para conseguir el vino, trabajan. Alrededor del Mediterráneo aparecen bailes en los cuales el pisotear se ha codificado y estilizado en el zapateo flamenco, influenciado también por la cultura celta del norte de la península Ibérica, y por el *dabke*: la danza árabe masculina prominentemente practicada en el Líbano, Palestina y Siria, relacionada también con la fertilidad primaveral. Al Occidente y Oriente del Viejo Continente, flamenco y *dabke* implican el jolgorio comunitario, traducido en complejos pasos y figuras geométricas, que acuden al sonar de los pies contra el suelo para celebrar su cultura, la vid o la vida.

Tales danzas son evocaciones modernas de bailes como la *epilénios órchesis*, donde dos hombres bailaban entrelazando sus piernas, y girando en torno a una corona que sostenían entre los brazos pareciendo disputársela. La *géranos* de Teseo tras matar al Minotauro se hizo también popular: dos grupos en ella se formaban para entrelazarse, siendo mimesis de las intrincadas salida y entrada del laberinto cretense. Su nombre, además, alude a las grullas y su singular movimiento al caminar. La mimesis mágico-ritual en las primitivas danzas de los griegos evolucionó, por una parte, en la sofisticación teatral de las clases dominantes; pero pervivió en las prácticas dancísticas de las clases populares, quienes asociaron a ellas el movimiento de los animales. Es probable que ello obedezca, como la vendimia, a la cercanía que con ellas tenían, por pertenecer en el auge helénico a los estamentos más cercanos a las actividades de supervivencia: la caza y la agricultura que sostenían a la demografía de las polis. Otras danzas, como el *poíphygma*, incluían la imitación del sonido de las aves, con los que se asustaba al espectador para provocarle risa. Desde su estatura social, Platón se inspiró en la observación de las danzas populares, para plantear su concepción filosófico-estética de la mimesis. Y quizá el arrepentimiento del tirano Sición al ver la danza que con música de tragedia resultaba cómica, de Hipoclides, obedezca a su ausencia de mimesis, tanto externa como interna; desde tal perspectiva, comedia y tragedia exigen inteligencia mimética, para evitar perderse en el laberinto del absurdo. En ese sentido, Platón y Ateneo hicieron del *logos* –la palabra–, el hilo de Ariadna: la danza debía, desde su perspectiva, ir siempre acompañada por la palabra poética.

Mimesis y catarsis en la danza demandaban en el mundo griego –como en la actualidad– una suerte de complicidad activa por parte del espectador quien, en tanto que receptor para la compleción de un círculo comunicativo, debía descifrar en el cuerpo danzante la representación ejecutada sobre la escena, y ceder a la identificación emotiva para dar lugar a la liberación de las pasiones. Una de las figuras mitológicas que mejor simboliza la capacidad representacional del arte escénico es Proteo: “una divinidad marina dotada de poderes proféticos y oraculares” quien “manifiesta el propio poder metamórfico para no revelar su saber”<sup>91</sup> (Belluardo, 2006, p. 1). La metamórfica deidad marina aparece por vez primera, en el libro IV de la épica lírica de Homero, La Odisea.

Sin embargo, Proteo es ya una deidad antigua para la época literaria homérica, apareciendo en un viejo sustrato de la religión griega, evolucionando como Dioniso desde un cúmulo de deidades medio orientales. De hecho, su espacio geográfico se localiza en Egipto: en la isla de Faro, cerca de la desembocadura del Nilo. Cumple desde allí su función, que es la de salvaguardar las manadas de focas y la demás fauna marina, bajo la potestad de Poseidón. Su poder metamórfico le permite transformarse no solo en animales, también en elementos naturales como el agua y el fuego. Lo utiliza como una herramienta de escape para quienes quisieran obligarlo a revelar sus visiones proféticas. Dicha cualidad es compartida con otras divinidades del Partenón griego, como Metis: personificación según Belluardo (2006) de la sabiduría y astucia, quien era una

---

91 T. de A. del original

*“Questa divinità marina è dotata di poteri profetici e oracolari manifesta il proprio potere metamorfico per non rivelare il suo sapere.”*

titánide de segunda generación y una oceánida, hija de Océano y Tetis, y hermana de Peito, Tique, Pluto y Némesis. Fue según Hesíodo la primera esposa de Zeus quien, siguiendo su instrucción dio a Cronos la pócima o emético que le hizo vomitar a sus hijos devorados. También de atributos proféticos, auguró a su esposo Zeus que sufriría el destino de su padre, por lo cual se la comió estando embarazada de Atenea, quien sería dada entonces a luz por Zeus a través de su cráneo, que para tal efecto Hefesto partió. De tal modo, la facultad transmutadora del cuerpo, vinculada a la capacidad de prever el futuro haciendo uso del *logos*, la palabra, es compartida por varias deidades marinas.

No sorprende ello pues en la cultura griega, como en otras, el agua es símbolo de transformación. Es también notable en tales relatos que en la cualidad profética se cumple un acto de revelación: tal como sucede al *chorodidáskalos* en la *aletheia* quien conduce la configuración escénica más apropiada para la traducción en los cuerpos de los integrantes del coro trágico, del mensaje comunicado por la obra dramaturgica, enmarcada su ritualidad siempre en el contexto mítico. Tetis capitaliza sus artilugios mágicos para escapar del mortal Pele, tal como su hija Metis lo hace para intentar escapar de Zeus, convirtiéndose en pez, toro, mosca y agua. En cualquiera de los casos, según Detienne y Vernant, “el escenario mitológico permanece siendo fundamentalmente el mismo. Por diversos que sean, todos estos dioses marinos guardan en común con Metis, además del don del polimorfismo, una inteligencia retorcida y un saber de tipo oracular.”<sup>92</sup> (citados en Belluardo, 2006, p. 8). Todos estos episodios religiosos

---

<sup>92</sup> T. de A. del original: “*la même dolie techne, la même art de tromperie que Thétis opuso à Pélée, Protée à Ménélaas, Nérée à Héraklès. [...] Le scénario mythique*

simbolizan la asociación entre la facultad ‘*aletheica*’ del *logos* –revelación igual estética para el hacedor de *poiesis*; científica para quien descubre como Arquímedes en Siracusa, una ley de la Física; o filosófica para el pensador quien indaga como Aristóteles sobre las razones del movimiento– y el poder transformador del cuerpo que, en la contienda signica de la escena, se hace acto *mimético* y vehículo *catártico*. Se aventura acá la cuestión sobre la persistencia arquitectónica griega en construir anfiteatros que, en su mayoría, tenían por telón de fondo de la obra al mar Mediterráneo. Más aun, inspirados en sus dioses, los artistas de los coros trágicos griegos encontraron en el teatro un espacio de transmutación no sólo en cuerpos de otras especies animales o elementos de la naturaleza, sino en las cualidades que éstos representaban, tal como “la violencia del fuego en la vehemencia de su movimiento” o “la fiereza del león” (Redondo Reyes, 2006, p. 68). El cuerpo danzante en la *mousiké* fue así un vaso comunicante y ordenador, a través de la manifestación estética, entre las dimensiones física y metafísica.

En el reconocimiento de lo anterior, vincularon las grandes escuelas filosóficas griegas del pensamiento al cuerpo danzante con la noción de *virtud*. El platonismo expulsó a los *poietas* de la *polis* atlántica ideal, por considerar que hacían uso de la cualidad mimética para representar las bajas e irracionales pasiones humanas. Admite sólo la escenificación del movimiento que tenía por *noble*, y en el cual se debería dar la formación ‘*paideítica*’ de la juventud

---

*reste fondamentalement le même. Si divers qu'ils soient, tous ces dieux marins ont en common avec Mètis, outre le don de polymorphie, une intelligence retorse et un savoir de type oraculaire.”*

formándola en los hábitos deseables. Se inscribe ello en la idea de *armonía* que las poses del cuerpo debían materializar, a partir de la música del mismo orden. Existían entre el repertorio '*orchestral*', melodías para tal fin admitidas, en cuya adecuada interpretación dancística, la virtud del cuerpo sería virtud del alma. El poder sanador de la danza tuvo por ello implicaciones sociopolíticas, entendiendo que actuaba ésta tanto sobre el cuerpo que baila, como sobre el espectador quien le observa pudiendo acceder a través de sus sentidos visual y auditivo al estado de armonía, de orden, de ley, de logos. Es posible según Redondo (2006), que para sus complejos postulados dancísticos se inspirara Platón en la simplicidad del leve vaivén de los brazos maternos que, con su arrullo, armonizan el alma del neonato, los cuales se oponen radicalmente a los desmesurados movimientos extáticos. Plutarco revela en el tomo V de Vidas paralelas, la importancia que para la identidad de las polis tenían teatro y danza, como símbolos a su vez, al modo revelador de las deidades oceánicas, de la virtud y excelencia políticas colectivas:

XXIX.-Vuelto del Egipto a la Fenicia, hizo sacrificios y procesiones a los dioses, y certámenes de coros de música y baile y de tragedias, que fueron brillantes no sólo por la *magnificencia* con que se hicieron, sino también por el concurso, porque condujeron estos *coros* los reyes de Chipre, al modo que en Atenas aquellos a quienes cabe la suerte en sus tribus, y contendieron con maravilloso empeño unos con otros. (Plutarco, 1995)

En el pasaje LII del mismo texto, narra Plutarco un episodio caótico que bien describe –siglos después de Platón pero en similar contexto sociocultural–, lo que sería una danza poco virtuosa:

Sucedió en una ocasión que se hallaban distraídos los soldados de caballería de César a causa de que se les había presentado un Africano que ejecutaba cierto baile y tañía prodigiosamente la flauta, y ellos se estaban allí divertidos, entregando los caballos a los muchachos; y acometiendo repentinamente los enemigos, matan a los unos, y con los otros, que dieron precipitadamente a huir, llegan hasta el campamento; y a no haber sido porque a un tiempo César y Asinio Polión acudieron en su auxilio y contuvieron la fuga, en aquel punto hubiera acabado la guerra. En otra batalla, que se trabó, y en la que llevaban los enemigos lo mejor, se dice que César, a un portaestandarte que huía lo agarró del cuello, y le hizo volver cara, diciéndole: Ahí están los enemigos. (Plutarco, 1995)

A partir de lo anterior, es posible asociar lo que para Platón constituiría una *danza noble*, racional y virtuosa, con la idea de *logos* y el *kosmoi* al que confiere orden y sentido, y el danzar innoble con aquellos bailes que se limitan a distraer y entretener de los asuntos políticos, conduciendo al *caos*. El pasaje plutarquino sugiere además la intervención de una danza extranjera y la relevancia que pudo haber llegado a tener ésta, en los asuntos militares y del cuerpo político: podía la pírrica entrenar soldados, pero también distraerlos mortalmente de su función. La danza indigna es ejercida por un africano cuyas danzas, desde el paradigma

platónico, son extáticas, primitivas y ejecutadas por alguien quien es ajeno al *civitas* grecolatino.

Pero las rupturas en términos dancísticos (que son también rupturas culturales), no sólo se dieron en lo comparativo con pueblos al margen de la *pax* helena. Lo hicieron también a su interior, particularmente en el siglo IV a.C. cuando aparecen *poietas* con propuestas estéticas que implican una ruptura con las reglas creativas hasta entonces vigentes, a quienes Platón soslaya con sospecha, advirtiendo el peligro que veía en una transformación estética, pues podría contravenir el ordenamiento ético y moral de Atenas. Las incidencias se dieron en la danza: durante la era tardía de la tragedia, comenzó el coro a danzar más de cuanto la norma a los *chorodidáskalos* permitía; lo hicieron también los actores, abstraídos tradicionalmente de la danza que era reservada como herramienta narrativa identitaria para las intervenciones del coro, en el cual se instrumentalizaba. La expansión de las facultades dancísticas de actores y coro, es la expansión de la visión sobre el escenario del *kosmoi*, pues coincide con el auge del idealismo platónico y del materialismo aristotélico. Quizá sin saberlo, condenaba Platón en el cambio dancístico de la escena, una revolución que su propio paradigma viviría con la supremacía del aristotelismo en la Filosofía. Otra transformación se dio en la orquesta, con la aparición de intersticios puramente instrumentales, los cuales no cumplían siempre una función narrativa ni identitaria de una tragedia en particular, pues aparecían con variaciones en otras. Aludiendo de nueva cuenta al pasaje último citado de Plutarco, su escena parece una metáfora de la degradación musical que en este tiempo pareció buscar sólo el aplauso de un público en búsqueda de entretenimiento.



La tensión discursiva entre la alta cultura y la popular –entre la danza clásica y el baile de las masas–, existió de algún modo, en la antigua Grecia. En términos morales, acontecía el caos cuando excedía la mimesis sus fronteras representacionales, traspasando los linderos de la racionalidad apolínea hacia el dominio dionisiaco, desbordándose en el exceso que conducía a una exacerbada liberación del *pathos*; por ende, a un desacierto *catártico*. En otros términos, adviene el caos cuando el personaje y su esencia extática ritualística se apodera del raciocinio de la persona, quien le da vida. Lo que para los griegos significó la degradación musical fue, en alguna medida también, la abstracción de la danza de sus pares líricos y musical, tal como lo hizo esta última en las piezas orquestales. La crisis estética del siglo IV a.C. se da pues en Grecia, por la fragmentación entre los elementos constitutivos de la *mousiké*, y la comprensión de que podían coexistir en la tragedia o habitar espacios individuales. Por tanto, este partearguas implica una revolución en el paradigma estético y escénico del *kosmoi* hasta entonces concebido por los griegos, que era representado en el escenario; fue la crisis de la escena.

#### **6.4 De lo ‘cósmico’ a lo ‘escénico’: mediaciones de la danza**

En el universo de la antigua Grecia, como ya se ha mencionado, refleja la danza las concepciones de una cultura sobre el cosmos, sobre lo infinito y lo eterno, al tiempo que media entre ellas. Tal relación entre *mortalidad e inmortalidad* regía el coro que, denotando de nueva cuenta la relación entre música y danza, se disponía con *aulos* –descritos por Pierre Chantrain et al.

(1968) en el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* como *oboes dobles*– y *liras*, en planimetrías circulares alrededor de un *coreuta* quien, tocando una *cítara* o una *flauta*, encarnaba simbólicamente a alguna divinidad. La danza coral involucraba instrumentos musicales para acompañar cantos y movimientos, por lo cual el término *orquesta* se vincula a estos elementos, al tiempo que *movimiento* (en inicio corporal) refiere a las partes que estructuran algunas composiciones sinfónicas.

El término *aulo* refirió luego al recinto donde se enseñaba a tocar dichos instrumentos extendiéndose por vía latina a todo tipo de saber en la palabra *aula*; la *lira* se transformó también en adjetivo, refiriendo a la actividad poética; y el *coreuta*, dio pie a la existencia en la estructura de elencos o repartos, de un solista o personaje protagónico, acompañado por coros, ensambles o cuerpos de baile. Denota aún hoy la semiótica del espectáculo, el origen místico de dichas funciones, en términos como *celebridad* o *estrella*. Evoca dicha disposición, además el movimiento planetario dentro de un sistema, en torno a un astro y, en cualquier caso, una lógica jerárquica y sistémica en la cual existen roles centrales, en torno a los cuales se estructura el resto de una organización que se mueve conforme a las normas que reglan sus dinámicas; Grecia misma, tuvo las de un imperio. Explica también ello en parte el sentido ritualístico subyacente a celebraciones artísticas gregarias como los conciertos que involucran música y/o baile en un entorno de producción, desde los considerados como parte de la *alta cultura*, hasta los de filiación más popular. Y encuentra todo ello su origen en la danza coral y la concepción del cuerpo en ella, dentro de la cosmovisión de la antigua Grecia.

La configuración de los danzantes sobre la tierra, fue también una mimesis del comportamiento de los cuerpos celestes sobre la bóveda astral: lienzo y escenario donde unieron los griegos con la imaginación estrellas y planetas, para plasmar allí sus narrativas mitológicas. Danzas sagradas y guerreras fueron con la cultura helénica evolucionando, adquiriendo un carácter complejo que se manifestaría en la escena del teatro, donde la *emmeleia* (armonía perfecta) introducida por Esquilo e identificada con el espíritu apolíneo representaría a la tragedia, mientras el *kórdax* de corte dionisiaco, con la comedia. El geógrafo Pausanias refiere sin embargo el Santuario de Artemis donde en honor a la diosa se bailaba el *kórdax*, razón por la cual los límites entre uno y otro baile no estaban del todo estrictamente dibujados. Por su parte el *sikinnis* orgiástico se desarrolló a través de hombres disfrazados de sátiros sobre la escena.

“Hasta donde sabemos, en este caso por boca de Ateneo, existían tres tipos de danzas; la *emmeleia*, adecuada a las tragedias, de tipo colectivo, de movimientos finos y coordinados con aire de lo que hoy llamaríamos ballet; la danza llamada *kórdax*, empleada en las comedias, especialmente en la escena final, más movida, incisiva y agitada, y por último la danza apropiada al drama satírico, la llamada *skinnis*, de la que existe bastante información icónica, la danza de los sátiros con un toque erótico muy señalado.” (Navarro, 2017, p. 11).

Habría de añadirse a las anteriores el *komos* o la procesión de embriaguez desarrollada por los *komasts* (κωμασταί, *kōmastai*), y las *gymnopedias* espartanas

en las que intervenían tres coros masculinos, identificados cada uno con una edad: jóvenes, adultos y ancianos, completamente desnudos. Plantea Aristoxenos de Tarento depositar la apreciación de la *mousiké* en el deleite de los sentidos, más que en el paradigma matemático pitagórico y la *música de las esferas*, manifestaciones artísticas que eran el preludio a las danzas pírricas. Semejante a la anterior existió el *xifismós* o danza de las espadas que sería traducido a la cultura romana como *saltatium armatum*, y que encuentra evocaciones en la danza Morris escocesa, la *choliya* ejecutada en la región de Kumaon, en India y la *moreshka* croata en la isla de Korcula. También el *eklaktismós* caracterizado por saltos con el cuerpo en forma de arco, lanzando las piernas hacia atrás, y el *askoliasmós* en el cual se hacían los saltos sobre un odre engrasado, ejecutado de modo particular durante las celebraciones dionisiacas rurales. Y junto a las estatuas y utensilios de alfarería, la literatura griega ofrece los testimonios que se han mejor legado sobre la danza helénica hasta la fecha.

### **6.5 'Logos-danza' y actualidad**

Tal como la revisión propuesta lo evidencia, es el 'logos' —entre otros— palabra y razón. Remite el primer elemento (la palabra) al poder lingüístico cuando se erige, como la danza, en un acto comunicativo. Requiere para cumplir su función de un 'bios' (al decir de Eugenio Barba) o, dicho de otro modo, de un entorno semántico que es el ecosistema escénico. Pueden las fronteras de dicho ecosistema rebasar las de un foro o escenario físico, amplificándose a más amplios contextos históricos y socioculturales, con los cuales establece una

relación tan especular, como dialógica; y el puente para así hacerlo, suele ser de orden narrativo, en el entendimiento de que es el hombre —entre otros—, un animal que relata.

El ecosistema actual es, como se ha propuesto, el de una incertidumbre que no debe necesariamente ser sometida, al fuego del escrutinio. La disolución de estructuras que le anteceden dejan entrever sesgos de afortunada creatividad, producto en parte de una inteligencia colectiva fomentada por la sociedad de la Red. Deja en su porosidad entrever varios de los signos y atributos propios del espíritu de estos tiempos marcados por grandes y profundas crisis junto a las cuales, en paralelo, navega la cultura del entretenimiento. Una misma plataforma de medios alberga el más clásico montaje de una mundialmente aclamada compañía de Ballet; documentales sobre cruentas guerras, plagas y enfermedades; canales de influenciadores quienes en distintos oficios han hecho una marca de su nombre; tutoriales para la transferencia de una multiplicidad de saberes; y la secuencia última de pasos que ha viralizado un artista pop, con su más reciente video. ¿Cómo cohabitan y conviven todos?

Quizá se deba ello a un logos: una forma de razonar, entender y comunicar, bien sea la amplia y profunda cosmovisión de alguna cultura, o el preciso atributo de una subcultura. El discurso regente, parece ser global: serás feliz, pero no serás dueño de cosa alguna; podrás, sin embargo, acceder a la renta de cuanto desees. Conduce ello a una suerte de hedonismo al que se opone, con resiliencia, una especie de neo-estoicismo. Y hace la danza parte de ello, pues es a un tiempo sinónimo de placer estético, pero también de férreos retos. El consumo de coreografías virales contribuye desde tales directrices a la configuración de

identidades virtuales. Se comparten en ellas comunes inquietudes que obedecen a formas globales de cocebir la realidad, de manera comunitaria o, en palabras de Pierre Lévy, con inteligencia colectiva para la construcción de identidades compartidas. La hiperconectividad de la época facilita que un adolescente en un hemisferio del planeta, pueda identificarse con otro en un contexto y una localización, polarmente opuestos. Es cada uno una neurona, en busca de validarse, dentro de la sociedad red; y puede la danza ser una forma de hacerlo.

El tipo y velocidad del movimiento corporal se configuran cada vez más, a la relación de aspecto, de ancho por alto, de las pantallas de teléfonos móviles; es ella quien delinea las fronteras de este nuevo escenario. Los cortos o 'shorts' lideran la parada, de modo que las fronteras no son sólo espaciales; también temporales: pocos movimientos de alto impacto visual que representen un challenge o un reto alcanzable, en reducidos minutos, dentro de pocos pixeles. Es tal el nuevo logos-danza: una forma de comprender la realidad, un nuevo cosmos por bits de información entretajidos, colaborando para facilitar la colectiva construcción de individuales identidades, con base en la personalización. Se ha de recordar que constituye la danza un universal lenguaje del movimiento; y es en cierto sentido el abstracto esperanto de una globalización, que entre las tecnologías de la información se entreteje.

Existen al mismo tiempo, danzas que permanecen desde ancestrales tiempos, vigentes. De uno y otro lado de la línea trazada por el colonialismo cultural, perviven expresiones como la danza del Venado, y las obras de Ballet clásico, que persiguen similares objetivos. Es el primero de ellos el de transmitir saberes de modo transgeneracional, mediante un vocabulario físico que en cada

caso se ha codificado, para la producción y migración de obras de repertorio que se han hecho ya tradición y patrimonio inmaterial de los pueblos. En el caso del Ballet Clásico, han puesto sobre la mesa de debate ciertos críticos, analistas e historiadores del arte, la cuestión sobre su vigencia y la revisión sobre su pertinencia. Se basa dicha discusión sobre argumentos que aducen al 'logos-danza', pues plantean si esta forma de representación creada como un acto de hegemonía geopolítica en la era del imperialismo europeo, continúa representando las creencias y sistemas axiológicos de las actuales sociedades, o si hace parte de una semiósfera que replica y perpetúa alguna forma de neocolonialismo cultural.

Una respuesta que para aproximarse al debate se propone, parte de la necesaria división en el Ballet, entre las dimensiones técnica, didáctica y pedagógica (formativa) de un lado, y la de la ejecución e interpretación, dentro de la semiósfera escénica (informativa). En cuanto a lo primera, ha probado la técnica clásica constituir el más sólido y blindado sistema de enseñanza, tanto por la nomenclatura como por el vocabulario que facilita, como por los saberes que transfiere. También, por la transformación del cuerpo mediante competencias como la elasticidad, la flexibilidad, el fortalecimiento del aparato músculo-esquelético, la proyección de vectores y la geometría corporal que con ella se desarrolla y se adquiere. Dicho vocabulario puede servir por puente entre las plataformas didáctica y escénica, pues son sus códigos el primario insumo con el cual se construyen y estructuran las piezas y obras, que a desplegarse sobre las tablas y bajo las luces, llegan. Por lo demás los bailarines quienes se forman en técnica clásica, pueden dar un giro hacia la adquisición de conocimiento dentro de

otros lenguajes y técnicas dancísticas, para complementar y enriquecer su polisemia física, en la exploración de la facultad 'políglota' de su cuerpo.

En cuanto al 'logos-danza' en las puestas en escena y su inclusión dentro las jerarquías de un sistema de poder que pudiese leerse como una dinámica anacrónica de hegemonía cultural, existen aristas diversas desde las cuales se puede vislumbrar el prisma. Una es la descrita; otra, la que exalta la importancia de preservar el pasado desde la epistemología, y desde la ética y axiología. En cuanto a la primera, expilcan entre otras las obras clásicas el antiguo devenir de formas estéticas que han forjado la cultura y, en tal sentido, remontarlas es honrar a quienes en alguna vertiente somos. Por otro lado, tal como sucede con ciertas formas musicales y el teatro, la condición de 'artes vivas' hace fundamental su reposición permanente para que no se pierdan y puedan, como cada uno de los productos estéticos ancestrales honrar quienes somos.

\*\*\*\*\*



## 7. CONCLUSIONES

Facilita el recorrido histórico realizado, una ampliada panorámica, detallada en algunos carices, sobre cómo desde ancestrales épocas, ha acompañado la danza el desarrollo, la evolución y el despliegue de la historia humana. Dan cuenta ya del fenómeno, desde los más pretéritos albores civilizatorios, las manifestaciones plasmadas por pinturas rupestres sobre el silencio de las piedras, en las primitivas cavernas o en los jeroglíficos de las sofisticadas paredes de los monumentos egipcios. Revelan en todo caso la importancia de este acto social que nació del percutivo palpito del corazón que al cuerpo trasciende, en los geométricos y oscilantes movimientos de los cuerpos. Hacer danza implicó acordar otorgar un sentido común a realidades compartidas. Consta así en los dibujos de Bhimbetka, en India, en los bailarines del *Smithsonian*, en las ruinas inglesas de Wiltshire, con 20 mil años de antigüedad, y en las famosas pinturas, de Altamira ahora, luego de 36 mil años, españolas. Son testimonios, dichos vestigios, de la primaria necesidad del hombre, por expresarse a través del movimiento dancístico.

Han sido rescatadas tales raíces primeras de la historia, gracias a la notable labor de arqueólogos quienes, con sus descubrimientos, permiten tener hoy evidencias sobre los inicios de la danza como expresión del cuerpo y como figura narrativa de la existencia humana, antes incluso, de la aparición de la escritura. Lo evidencian así los hallazgos arqueológicos de importantes investigadores, como James Mellaart, o los estudios del catedrático Lorenzo Abad Cabal.

Más que una historia de la danza lo que se ha buscado en el presente recuento es ofrecer una visión de la danza en la historia, especialmente en el mundo heleno y re-helenizado, de la mano, entre otros, de Homero, Aristóteles, Platón y Luciano de Samosata. Se cimenta la revisión documental realizada, en varias obras de tales autores, y ha permitido recoger aspectos fundamentales de la danza como expresión artística y cultural de la antigua Grecia donde, como lo subrayan Platón y Aristóteles, hacía junto a la gimnasia parte esencial de la educación, en particular la de los guerreros: una función esencial para el establecimiento cívico y político. Fue así considerada la danza como disciplina esencial para la formación del orden de las póleis.

Como consta en los anales de la historia, no fue Grecia sólo cuna de grandes filósofos, matemáticos y pensadores, cuyas teorías y experiencias continúan marcando el devenir de la humanidad. Fue Grecia también un epicentro artístico, donde vieron la luz, a través de la *mousiké*, formas diversas de *poiesis*: el teatro, la danza, la lírica y el canto. Las profundas preguntas filosóficas que en el mundo heleno surgieron, sobre los conceptos de destino, heroísmo y tragedia, tuvieron como escenario y expresión estética, al cuerpo. De hecho, leyendas, pensamientos (el *logos*) y arte se acoplaban en las odas heroicas que celebraban las gestas de aquellos tiempos, mediante poemas recitados con el acompañamiento de liras, tañidas por virtuosos músicos en eventos esenciales del relacionamiento social. En todas esas expresiones artísticas, tuvo el cuerpo, a través de la danza, razonablemente, un privilegiado lugar.

En tanto que expresión narrativa de la historia individual y colectiva, no puede la danza plenamente entenderse, sin hacer referencia a la Filosofía y a las

religiones, tal como lo expone, entre otros, el filósofo e historiador rumano Mircea Eliade. Pone a través de sus escritos de manifiesto, las interacciones entre las costumbres griegas, el hinduismo, el cristianismo y algunas tribus indígenas, todas en las cuales constituye la danza un vehículo de comunicación entre lo divino y lo profano, haciéndose expresión de las más trascendentales búsquedas del ser quien se construye y deconstruye; se crea y se reinventa.

Junto con los de Nancy, Beals & Hoijer, evidencian los análisis de Eliade, con claridad suma, cómo la danza es una actividad que manifiesta el deseo de un eterno retorno al origen y a la plenitud del '*cosmos*'. Permiten tales autores evidenciar las semejanzas entre las cosmovisiones que a diferentes creencias obedecen, y cómo dicha cosmovisión se expresa a través del ejercicio estético, de la danza. Ha tenido repetidamente el ser humano, la necesidad de encontrar el equilibrio del mundo, el cual parece ser producto de la colaboración y conciliación entre lo humano y lo divino. De modo particular, se pone tal colaboración en evidencia, a través de la danza ritual, que en cada cultura tiene sus propias características, pero que con frecuencia viene a ser un "medio prescrito de ejecutar actos religiosos, es decir, de orar, cantar canciones sagradas, danzar a los dioses" (Beals & Hoijer, 2000, p. 26). Es en algún sentido la danza, oración del cuerpo que conduce al re-ligarse, con dimensiones más trascendentes, que la del mundo material, sensible a los sentidos.

Trasciende sin embargo la danza lo religioso, y surge como impulso vital, primero como algo propio de la naturaleza humana, siendo apropiada luego, como elemento cultural. Es la danza un lenguaje universal que facilita la conexión con el propio ser, sea al practicarla, al leerla u observarla. En opinión de Zecchetto

(2002, p. 23), son naturaleza y la cultura “dos dimensiones capitales de la vida humana” y constituyen, en el contexto de la expresión dancística, “un binomio de mutua relación dinámica”. Como las demás especies, se mueve el hombre por naturaleza o impulso vital, y se constituye su danza en un elemento cultural que permite *expresarse-comprenderse* mejor, tanto en lo individual, como en lo colectivo. Basta pensar que, en cada contexto social, o incluso en pequeñas comunidades, se han desarrollado, semejante a los dialectos, bailes típicos que dentro de una cultura determinada nacen, pudiéndola expresar luego, con parte de una identidad, en diferentes escenarios. Habla la danza, sobre quién se es.

Se ha señalado además que desde la Antropología Cultural se entiende que abarca la danza, “formas culturales, resultado del uso *creativo* de los cuerpos humanos en el *tiempo* y el *espacio*”, y esta hace parte esencial de “la dimensión del movimiento de la acción e interacción humanas” (Kaepler, 2000, p. 116). Por otra parte, como señala este autor, es la danza también “un fenómeno multifacético que incluye, adicionalmente, cuanto vemos y escuchamos, el invisible sistema subyacente, los procesos que producen el sistema y el producto, así como el contexto sociopolítico” (Kaepler, 2000, p. 116). Es la danza, en inequívocas palabras, un lenguaje parcialmente universal pues, si bien puede ser observado y admirado en las más diversas latitudes del planeta, no está toda persona facultada para entender el significado profundo de todas las danzas. Puede por ejemplo admirar un *inuk*, alguna danza cosaca, pero quizá no la entienda a plenitud, no por falta de capacidad intelectual, sino por desconocimiento del contexto cultural. Puede, sin embargo, en su dimensión universal tal danza producir alguna

vibración sensorial en el espectador, a partir de las memorias personales que su marco referencial, constituyen.

Como en su momento se señaló, expresan las temáticas dancísticas motivaciones y pasiones humanas, acudiendo a expresiones diferentes que surgen de la singularidad de las experiencias de un individuo, clan, tribu o sociedad. Lo hace también acudiendo en su lenguaje a técnicas forjadas dentro de contextos socioculturales y políticos que definen códigos físicos y estéticos particulares. Es en otras palabras, expresión de la diversidad encerrando a la vez en sí misma protocolos culturales y sociales.

Resulta ser el movimiento corporal, especialmente el que tiene lugar en la danza, un acto simbólico que trasciende la llana supervivencia, y se convierte en un acto comunicativo que se usa para socializar, a la vez que ayuda a reforzar la identidad de un grupo o un pueblo entero. Los movimientos físicos que acompañan la danza se traducen en signos que forman parte de la cultura a la que el individuo pertenece. No expresa lo mismo una danza africana que un flamenco, o una danza holandesa, como ejemplos puntuales de las características del diálogo entre universalidad y particularidad que en la danza se entabla.

Dentro del recorrido histórico que se ha transitado en esta tesis, ha sido la cultura hindú un escenario donde especial protagonismo tiene la danza. En el hinduismo constituye de hecho la danza un *logos-conocimiento*, cumpliendo como tal una función epistemológica. A modo de ejemplo, evoca en su postura el dios Shiva un eje vertical, evocando el perfecto equilibrio cósmico, siendo a su vez rodeado por un anillo de fuego que alude a un ciclo sin fin, de quíntuple acción:

crear, sostener, disolver, ocultar-revelar y liberar (Kramrisch, 1981, p. 440). Aluden las poses en las que es Shiva representado, a la importancia del movimiento dentro de la cultura hindú como expresión del ser y del *no-ser* por el fuego consumido.

Otro referente histórico es, como se señaló, la cultura egipcia, y dentro de ella las llamadas danzas de crótalos que hacían parte de ceremonias religiosas, bien fuese de adoración, de iniciación o de carácter fúnebre. Sin embargo, como anota Subias (2020), eran tales danzas expresión de “una ritualidad arcaica de origen oriental, que habría perdurado como espectáculo erótico, profesionalizado en el mundo romano y tardoantiguo” (p. 57). Ahora bien, la relación de éstas con las creencias y ritos religiosos, se manifiesta por vía de la razón, reforzando con su simbología una cosmovisión, que confiere a la realidad un *logos-orden* y un *logos-verdad*, concediéndole así explicación y sentido a la existencia humana, y alejándola del absurdo emanado de la entropía y la sinrazón.

El eco de cantos y bailes egipcios atravesaría desde el Delta del Nilo, en barcos fenicios, el Mediterráneo, siendo sus inmateriales testimonios el *jaleo*, el *zapateo* y el *cante hondo*, característicos de las bulerías, sevillanas y demás faenas flamencas de Granada y Andalucía, en España. Cabe señalar que eran los crótalos o palillos “una serie de instrumentos idiófonos que se tocan por pares de elementos, uno en cada mano, pudiendo adoptar formas y sonoridades diversas” (Subias, 2020, p. 61). Se transformaron luego éstos, entre viajes e intercambios culturales, en castañuelas hispanas que posteriormente evolucionarían en las maracas en las caribeñas ínsulas, donde llegaron tras cruzar las aguas continentales, durante la Conquista de América.

Y se llega de Egipto a Grecia, epicentro cultural de la era precristiana, donde confluyeron diferentes corrientes artísticas y filosóficas que origen dieron a nuevas expresiones culturales, las cuales marcarían decididamente la historia de Occidente. Cabe aquí subrayar que, dentro de la cosmovisión de la Grecia antigua era, la danza un elemento esencial de la cultura, enraizándose ello en una lógica dentro de la cual, la concepción del cuerpo ocupó un lugar central, como expresión de una civilización antropocentrista, que concibió a sus divinidades a imagen y semejanza de dinámicos valores socioculturales e ideales humanos. Como lo anota Tiveros (2015), “los griegos creían firmemente que el cuerpo era aquello que representaba al ser humano, su verdadero ser, siendo el alma una mera sombra” (p. 105). Condujo dicha lógica al surgimiento de sublimadas expresiones deportivas-religioso-artísticas, que tuvieron al cuerpo —sobre todo el masculino— por epicentro. Fueron las primeras y más reconocidas, los Juegos Olímpicos, los Ístmicos, los Pícticos y los Nemeos, desarrollados en Olimpia, Delfos, Corinto y Nemea.

Además de las prácticas deportivas y religiosas, en las cuales dieron los griegos espacio a manifestaciones estéticas dentro de las que estaba la danza regularmente presente, hubo otras tres fuentes que dieron cuenta de la importancia que para ellos tuvieron el bailante cuerpo. Fueron tales fuentes la escultura, los dibujos y la arquitectura. En todas ellas, tuvo el desnudo masculino un lugar preponderante, pues “en una sociedad androcrática, como lo era la Grecia antigua, resultaba inevitable el predominio en el arte del cuerpo masculino desnudo”. (Tiveros, 2015, p. 105).

Pero, como en la revisión histórica se puso de relieve, la importancia de la danza en el mundo heleno no se circunscribe sólo a la esfera artística, pues tiene un significado más profundo dentro de la mitología griega. Da cuenta la poesía homérica de ello, en varios de sus cantos, entre los que sobresale la historia de Eudoro, hijo de la bella Polímela y del dios Hermes, quien de ella se prendó justamente al verla bailar. Se hace así la danza *aletheia* estética del otro o revelación en la alteridad, de la belleza.

Al igual que con Platón sucede, subrayan las narraciones homéricas el uso del cuerpo para la danza guerrera (o las famosas danzas pírricas), siendo su sublimación, pero haciendo también parte de la didáctica en el entrenamiento, así como expresión de las efervescentes pasiones que a la beligerancia conducen, trayendo así la danza al centro del poder, expresando vínculos religiosos o mitológicos, como en el caso de Perseo y su danza que celebró la victoria sobre el Minotauro. Hacía por tanto el baile, parte de múltiples aspectos de la vida helénica, incluyendo las escuelas, *i.e.*, la formación de futuros ciudadanos y de los guerreros quienes se enfilaban para el campo de batalla. Sucedió igual en Esparta, donde cumplió la danza una función formativa para la hermética casta militar quien le gobernaba, siendo allí “disciplina obligada de los jóvenes espartanos que se preparaban para la guerra” (Markessinis, 1995, p. 43).

Hacía parte en Esparta la danza, de un conjunto de disciplinas físicas que se practicaban para la formación del cuerpo, empleándola como entrenamiento de defensa, y con miras a que estuviesen los futuros guerreros prestos para la expansión de la ciudad-Estado, cuando así el cálculo de sus gobernantes, lo considerase oportuno. Lograban así alistar en el ejército a jóvenes espartanos,



con entrenadas corporalidades, en función de la efectividad estratégica y militar, en el campo de batalla.

En igual sentido, se centraba el sistema pedagógico en el desarrollo de competencias propias de la agilidad física, llegando a ser ésta un elemento identitario de la imponente ciudad, toda vez que “semejante perfección técnica exigía una enseñanza, entrenadores y maestros” (Marrou, 1971, p. 37). En relación con ello describen Jenofonte, y luego el historiador Plutarco, en la antigua Roma, un modelo y proceso educativo espartano, dividido en etapas según las edades de los pupilos. Tenía la última de éstas el sello de las privaciones, para forjar el carácter, impartándose también en ella danza y música, como metodologías de entrenamiento y construcción identitaria de la Polis. Era la danza, en síntesis, arte y disciplina.

Lo revela así Leturia (2014) quien ha destacado tres aspectos socioculturales de las danzas pírricas. Es el primero, el reconocimiento de su dinámica naturaleza, que evoluciona y se transforma de manera tan poco estática, como historia y cultura, siendo así un reflejo de esta misma condición. Consiste el segundo, en la dificultad para establecer un preciso origen etimológico de la misma, lo que obedece, muy seguramente, al hecho de desconocerse la fecha o, al menos, la época de su nacimiento exacto. Es el tercero la relación de las danzas pírricas con la actividad escénica (en los ensambles o coros), ideada también por la cultura helena, abordada y analizada a su vez por Aristóteles en *Sobre la poética*, obra escrita en el siglo IV a.C. (entre el 335 y el 323 a.C.). Por otra parte, en su análisis, perfila Leturia (2014) tres funciones que pueden enunciarse de la siguiente manera: la cohesión del tejido social y cultural, el

sostenimiento y difusión de la tradición, y el cultivo de actitudes cívicas. Revelan estas tres funciones, la importancia de la danza para la configuración de un sentido de ciudadanía, en el marco de la cultura helena.

En igual orden de ideas, está la importancia que dieron a la danza Platón y Aristóteles como aspecto fundamental de la formación integral de los buenos ciudadanos. Vale la pena sentar la reflexión sobre este aspecto formativo de la ciudadanía y la identidad, que encuentra su propia crisis en lo que se propone como la *'Era de la Incertidumbre'*. Tanto igual sucede con la *Modernidad líquida* de Bauman. Representa quizá en ella, el flujo del cuerpo y el ser danzantes, un modo de supervivencia para no ahogarse; o puede ser necesario deshacerse de las corporalidades sólidas con iguales fines de supervivencia. En términos de Baudrillard, habría que reflexionar acerca de la danza como acto de *simulacro* de una existencia *hiperreal*, en la cual puede haberse el cuerpo danzante convertido en un significante de desaparecidos significados, lo cual parecería estar en línea con la propuesta de la Danza Posmoderna. Se continuaría en la escena dancística apostando por el Ballet Clásico, pues cumple con las condiciones necesarias para la textualidad escrita por el cuerpo en el escenario.

En varias de sus obras, hacen Platón y Aristóteles referencia a la danza como elemento integral de la cultura helénica, ya que constituía una práctica ritual, que comprendía y daba ignición a la activación de la dimensión mística, influyendo por ende en la estructuración identitaria de las póleis y sus habitantes. Como ya se ha señalado, hacia para estos filósofos helénicos, la danza, parte esencial del paradigma formativo integral subyacente al sistema educativo ideal e integral, al que llamaron los griegos, *paideia*.

Sin embargo, con el transcurrir del tiempo y la configuración del imperio Romano, fue perdiendo la danza protagonismo. Y fue en ese contexto tenida la danza por arte menor, donde surgió Luciano de Samosata, quien escribiera Sobre la danza que, además de usar un método apologético de argumentación, y justo por ello, llegó a convertirse en una de las primeras teorizaciones del concepto *danza*, que sigue influyendo en su significado actual. Favoreció a Luciano el hecho de que fomentara el Imperio en su región le prosperidad y el progreso económico, así como lo artístico, dando cabida al *logos-palabra* y al *logos-danza* que en sus narrativas ficcionales y en su diálogo apologético, exaltó el escritor samosateno. Además de resaltar las virtudes que en el ejercicio dancístico veía, acudió también a exaltar las virtudes del bailarín, quien habría de comunicar con el movimiento de su cuerpo, con claridad y sin habla, historias por él conocidas. Se pone de nuevo en evidencia la danza como lenguaje, como vehículo narrativo de la Historia y de una multiplicada de historias. Como recurso narrativo, no interesó la danza al pragmatismo romano, orientado por una cosmovisión cuyos oficios debían ser direccionados a lo bélico. Descartada como instrumento para transmitir relatos y conservar la identidad, fue también descartada como parte de un sistema de entrenamiento corporal, que por otros medios se podía practicar.

Quedó así reducida a la pantomima: un espacio y tiempo de diálogo y relación con el arte dancístico y, por supuesto, con algunos sectores del pueblo, quienes disfrutaban de tales espectáculos. Restringida al contexto teatral, la ausencia del *logos-palabra* abrió espacio al *logos-danza* del gesticulante artista. Significó una irrupción en el mundo romano, acostumbrado tal vez a otras expresiones consideradas quizá más adecuada. Traspasaría también el cuerpo

pantomímico espacio y tiempo, en la figura del actual mimo, pero, también, en el mudo gesto de la expansiva danza clásica. El tiempo y la estructura escénica de los grandes ballets, continúan siendo hoy por hoy la sumatoria de música y danza, marcada por una sofisticada producción y por el virtuosismo de la expresión corporal que incansable, persigue la perfección del movimiento. De hecho, el código que rige sus pasos y posiciones, es también el código de un sistema de valores e ideales deseables en lo cultural y en lo político, sublimados a través del movimiento físico. Sería ideal que las relaciones de poder entre las naciones, fuesen llevadas por una dinámica similar, a la armonía de los danzantes cuerpos.

En tal sentido, es bien sabido que la Guerra Fría no ha terminado: sólo se transformó, quizá, en un tercer conflicto mundial líquido y no declarado, el primero de cuyos hechos fue la caída de la némesis de la democracia, y la última de cuyos batalles fue durante la Pandemia, entre microbiológicas fuerzas y las del mercado. La transición del lugar sociocultural que la danza ocupó entre las antiguas cosmovisiones helénica y romana, sugiere que obedece a la lógica que opera en un pueblo y época dados; también, que por ser el cuerpo humano su instrumento, posee un parangón, tácito quizá, con la guerra en el campo de batalla, de la cual es también protagonista el cuerpo. Se libra hoy un conflicto que, si bien encuentra sus raíces históricas profundas antes del año 1.000 d.C., en la génesis misma del pueblo cosaco, encuentra un antecedente reciente en la anexión de Crimea por parte de Rusia en el 2014, que tuvo por reacción las protestas en el *Euromaidán* de 2014 del pueblo ucraniano. Dos cuestiones de ello se siguen: la primera, que el binomio *crisis-creación* manifestado en los cuerpos, continúa esculpiendo el devenir humano al cual forja; la segunda, que puede ser este conflicto una batalla

más de una Guerra Fría, que nunca ha cesado. Puede ser ésta también un cuarto episodio, que a la 'Era de la Incertidumbre' se suma, vulnerando las seguridades energética y alimentaria, a escala global. En cualquier caso, más de dos milenios después, continúan los cuerpos de soldados, en el campo de batalla enfrentados en esa *danse macabre*, que representa la guerra. Y son varias las opciones de la danza, en todo ello: puede proporcionar el control del cuerpo certeza, en medio de la incertidumbre; puede el acto de improvisación del cuerpo enseñar a aceptar y disfrutar, la ausencia de certezas; o puede convertirse en narrativa, enseñando a los seres humanos, a comprenderse mejor los unos a los otros.

En síntesis, al finalizar este sendero andado, resulta posible afirmar que es la danza parangón casi perfecto de la naturaleza humana: tan antigua como actual; tan local como universal; tan íntima como expresiva; tan individual como colectiva; tan racional como emotiva; tan natural como cultural; tan masculina como femenina; tan pacífica como guerrera; tan calculada como improvisada. Cuando apareció el '*logos*' para explicar algún orden sobre la realidad, existía ya, aunque sin nombre, el '*logos-danza*' que surgió con la necesidad de explicar las complicidades y sencilleces de la condición humana, que persisten entre las más primitivas comunidades y las más sofisticadas civilizaciones. En su llano movimiento o transformado en narrativa, es el lenguaje del *cuerpo*, el lenguaje del *ser*. Y éste nunca miente.

Se propone ante la Era de la Incertidumbre, una discrecional rehelenización de las culturas del siglo XXI, que tengan por epicentro al cuerpo narrativo, como instrumento comprensivo del sí mismo y su entorno, a través del *logos-danza*.

En cuanto a la prospectiva sobre cuanto al producto creativo respecta, existen varios elementos y directrices, susceptibles de evolución, quizá, con un equipo de técnicos a futuro. Tanto el Museo como centro de saber estético, como la inclusión de vehículos con estética industrial retrofuturista para transitar los diversos mundos y que aparecen en mitologías antiguas como la carroza con la cual surcaba Apolo el firmamento o la balsa, con la cual navegaba Caronte sobre la laguna de Estigia, conduciendo el alma de los mortales del mundo terrenal, al Hades. Ello, obedeciendo la estructura narrativa en los viajes de héroes y antihéroes. Pueden ser introducidos aún más elementos ornamentales, que propendan a la construcción de un entorno inmersivo.

En cuanto a las obras presentadas, además del Museo, pueden insertarse incisos que conduzcan al usuario-lector, a profundizar en temas como la biografía de sus pintores. De modo semejante, se puede dar a la forma estética literaria mayor presencia, con la inclusión de más poemas y piezas o fragmentos pertinentes a otros capítulos. Con la colaboración y sinergia de un equipo de desarrolladores, puede hacerse posible la interacción con los personajes de realidad aumentada (hasta ahora el Gitano, el Sultán y el Samurai), así como la inclusión de más elementos a los que con ella se accedan. En cuanto al componente literario, es posible desarrollo más 'stories within stories' (historias entre otras historias) que funcionen a modo de 'spin-offs'. Podrían también con desarrolladores establecerse pequeños juegos (quizá de cultura general y/o sobre temas propios de cada momento narrativo), concediendo al usuario-lector puntajes compitiendo tal vez contra personajes de la historia, a partir de lo cual se pudiesen obtener premios que pueden ser almacenados y utilizados para alterar el

curso de la historia, profundizando así las experiencias inmersiva e interactiva que constituyen las directrices del proyecto lúdico-didáctico.

## 8. REFERENCIAS

- Abad Casal, L. (1975). *Guadalquivir, vía fluvial romana*. Sevilla: Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla.
- Abad Casal, L. (2003). *Vivir en Ilici*. En: *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura 'Juan Gil-Albert'*, ISSN 0213-0467, No. 48, 2003 (Ejemplar dedicado a: *Las ciudades y los campos de Alicante en época romana*), pp. 59-81.
- Acevedo, A. y Adrián Delgado Díaz. (2012) *Teología de la Liberación y Pastoral de la Liberación: entre la solidaridad y la insurgencia*. En: *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol. 17-1.
- Agamben, G. (2020). *¿En qué punto estamos? La epidemia como política*. Quodlibet.
- Aguirre, S. (2018). *Simónides de Ceos: ecos de su "yo" en sus fragmentos*. En: *VIII Coloquio Internacional del Centro de Estudios Helénicos*. La Plata.
- Alonso Fernández, Z. (2011), *La danza en época romana. Una aproximación filológica y lingüística*, Universidad Complutense, Madrid.
- Álvarez Jiménez, D. (2007). *El Monopolio de la Violencia en el Imperio Romano Tardío y la Coparticipación Ciudadana*. En *Actas del VI Encuentro de Jóvenes Investigadores*, pp. 165-178. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Antigua.
- Andresco, V. (1954). *Historia del ballet ruso*. Madrid: Editorial Alhambra.



- Antonelli, G. (1847). *Dizionario pittoresco di ogni mitologia d'antichità d'iconologia e delle favole del Medio Evo necessario ad ogni studioso ed artista, per la intelligenza de' poeti e delle opere di belle arti; per conoscere l'origine ed il cu*. Volúmenes 1-11. Italia: Biblioteca de Cremona.
- Aristófanes (2007). *Comedias II. Las nubes-Las avispas-La paz-Los pájaros*. Barcelona: Editorial Gredos.
- Aristóteles (1988). *Política*. Madrid: Gredos.
- Arteta Ripoll, C. (2017). *Hermenéutica, pedagogía y praxeología*. Barranquilla: Universidad Libre.
- Astiz, S. (2019). *Cosmogonías y mitología del Antiguo Egipto*. En *Miralibia Journal*.
- Aubert, M., Setiawan, P., Oktaviana, et al. (2018) Palaeolithic cave art in Borneo. *Nature*, 564, 254–257 (2018). <https://doi.org/10.1038/s41586-018-0679-9>.
- Autierio, S. (2017). *Bes Figurines from Roman Egypt as Agents of Transculturation in the Indian Ocean*. *Thiasos, rivista di archeologia e architettura antica*. Roma: Edizione Quasar di Severino Tognon.
- Aldonati, L. G. (2018). *Zaratustra el danzarín: un tempo de espíritu libre*. En *Eikasia*, noviembre-diciembre de 2018. Argentina: Universidad Nacional de San Martín.
- Áviles Fabila, R. (1980) ¿Es la literatura fantástica un género de evasión? *Revista de la Universidad de México*. Diciembre de 1980. México: Cultura UNAM.

- Bal, M. (2017). *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Canada: UTP Publishing.
- Balmaceda, C. (2018). *The Year of the Four Emperors. Axiological Confusion in Tacitus' Histories*. En: ΠΗΓΗ / FONS, 5 (2020), pp. 151-169. ISSN 2445-2297.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Baza Álvarez, G. (2019). La danza compañera de la música. Al-Raqs Al-Šarqī. *Música oral del sur*, 16; 11-31.
- Beals, R. & Hoijer, H. (2000). Religión. En: F. Botero y L. Endara (Comp). *Mito, Rito, Símbolo. Lecturas antropológicas*. Quito. Instituto de Antropología Aplicada.
- Belluardo, T. (2006). Proteo multiforme: metamorfosis di un mito. En *Chaos e Kosmos*, XX, 2019.
- Berardi, F. (2014). Dinamiche della performance oratoria: retorica, pantomima e danza. *Papers on Rhetoric*, 12, 1-18.
- Berchie, D. (2011). The Meaning of Elohim 'Ēlōhîm (and 'Ēlāhîm) in the Heathen Context: Biblical Authors' or Translators Perspective? *Valley View University Journal of Theology*, 1; 36-46.
- Bericat, E. (2016). Cultura y sociedad. La sociedad desde la sociología, coordinado por Julio Iglesias, Antonio Trinidad y Rosa María Soriano, 123-154.
- Borges, J. L. (1985). *Siete noches*. México: FCE.

- Bornemann, E. E., & Smith, S. T. (2020). Liminal deities in the borderlands: Bes and pataikos in ancient Nubia. *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, 25.
- Bravo, G. (1996). *Historia de la antigua Roma*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bueno, G. (1974). *La metafísica presocrática*. Madrid. Pentalfa Ediciones.
- Caballos Rufino, A. (2010). Hitos de la historia de Itálica. En: A. Caballos Rufino (Ed.) *Ciudades romanas de Hispania. Itálica Santiponce. Municipium y Colonia Aelia Augusta Italicensum*. Roma: L'erma di Bretschneider.
- Caballos Rufino, A. F. (2012). Las élites en la sociedad romana. En: S. Demougin & J. Scheid (Eds.) *Colones et Colonies dans le Monde Romain*. Rome: École Française de Rome.
- Caballos Rufino, A. F. (Ed.) (2013). *Del Municipio a la corte. La renovación de las élites romanas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cabrera, R. (1998). La clave cubana y los palos de son. *Cuadernos del Ateneo*, (4), 126-130.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, J. (1991). *The Power of Myth*. USA: Anchor Books.
- Campbell, J. (1999). *Las máscaras de dios. Mitología occidental*. Madrid: Alianza.
- Campbell, J. (2012). *Imagen del mito*. Girona: Atalanta.
- Canto, A. M. (2003). La dinastía Ulpio-Aelia (98-192 d.C.): Ni tan 'Buenos', ni tan 'Adoptivos', ni tan 'Antoninos'. *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 21(1)

- Cañas Quirós, R. (2012). La imagen teológica del cosmos en los albores de la filosofía: la escuela de Mileto (Tales, Anaximandro y Anaxímenes). *Revista Espiga*, 11(23), 1-23.
- Casio, D. (2016). *Historia romana (Libros XLVI-XLIX)*. Madrid: Gredos.
- Castaingts Teillery, J. (1996). México: crisis simbólica y crisis económica. *Espiral Estudios sobre Estado y sociedad*, 2(6), 59-77.
- Castoriadis, C. (1993). *Lo que hace a Grecia I - De Homero a Heraclito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de México.
- Casamayor Mancisidor, S. (2020) *Como un pollo de golondrina: vejez y masculinidad en la Antigua Roma*. En *Revista de Historia da Sociedade e da Cultura*. Universidad de Salamanca.
- Charvat, P. (1980). *The Bes Jug: Its Origins and Development in Ancient Egypt*. En *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*. Leipzig: Universität Leipzig Ägyptologisches Institut.
- Choza, J. & De Garay, J. (Eds.) (2006). *Danza de Oriente y de Occidente*. Sevilla: Thémata.
- Churchill, W. (2005). *Never Give In: The Best of Winston's Churchill Speeches*. Hyperion.
- Cobas Fernández, I. (2003). Formas de representar, mirar e imaginar: metodología para el estudio de la decoración geométrica en la prehistoria

- reciente. En: J. A. Santos. *Arqueología e Iconografía: indagar en las imágenes*. L'Erma di Bretschneider; 17-39.
- Copleston, F. (1975). *Historia de la Filosofía*. Tomo 9, *De Maine de Biran a Sartre*. Trad. José Manuel García de la Mora. Ed. Eudaimon.
- Corcoran, Jh. (2006). Schemata: The Concept of Schema in the History of Logic. *The Bulletin of Symbolic Logic*, 12(2), 219-240.
- Cortés Copete, J. M. (2014). Adriano y Grecia. En: E. Calandra y B. Adembri (Coord) *Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo*. Italia: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Lazio. Direzione Generale per le Antichità. Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio.
- Cortés Copete, J. M. (2016). Cassius Dio 68.4 and the autobiography of Adriano. Iber, Italo and Italiota: in search of an imperial identity. *Athenaeum-studi periodici di letteratura e storia dell antichità*, 104(2), 545-566. .
- Cruz García, R. (2011). Tezcatlipoca y Shiva, breve relación entre un dios azteca y uno hindú. *Estudios Mesoamericanos*, 1(10), 95-103.
- D'Angour, A. (2013). Plato and Play: Taking Education Seriously in Ancient Greece. *American Journal of Play*, 5(3),
- Danylova, T. (2018). Civilization of Bronze Age Crete. *Міждисциплінарні дослідження складних систем*, (13), 107-116.

- Dávila, G. (2006). El racionamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales. *Laurus*, 12(Ext), 180-205.
- De Coulanges, F. (2003). *La ciudad antigua: Estudio sobre el culto, el derecho y las instituciones de Grecia y Roma*. México: Editorial Porrúa.
- De Guzmán Jiménez, L. F. (1986). *Teoría Turística: un enfoque integral del hecho social*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- De Mauro, T. (2007). *Grande dizionario italiano dell'uso*. Torino: UTET.
- De Prusa, C. (1988). *Discursos. I-XI*. (Traducción, introducciones y Notas de Gaspar Morocho Gaya). Madrid: Gredos.
- De Samosata, L. (1931). *Los amores/El banquete/Subasta de los Filósofos/La danza*. Trad. De E.B. Arriobero y Herrán. Madrid: Mundo Latino. Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- De Samosata, L. (1996). *Obras I. Introducción General*. Madrid: Editorial Gredos.
- Del Castillo, A. (1983). *El Imperio Romano de Tiberio a Vespasiano (14-69 d. de C.)*. En *Manual de Historia Universal. Vol. IV. Roma*, Ángel Montenegro Duque et al (eds.). Madrid: Ediciones Nájera.
- Durante, V. (2018). *Ballet. The Definitive Illustrated Story*. China: Penguin Random House.
- Durkheim, É. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.

- Echeverría, B. (2009). *¿Qué es la modernidad? Serie de Cuadernos del Seminario de la Modernidad: versiones y dimensiones*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM.
- Eco, U. (1987). *La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino*. En *Revista Vuelta*, abril de 1987, pp. 18-25.
- Eco, U. (1988). *Signo*. Barcelona: Letra E.
- Eco, U. (1993). *En búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2012). *How to Write a Thesis*. USA: MIT Press.
- Effingham, N. (2013). *An Introduction to Ontology*. Cambridge: Polity Press.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (2006). *El Mito del Eterno Retorno. Arquetipos y Repetición*. Emecé Editores, Buenos Aire
- El-Kilany, E. (2017). *The Protective Role of Bes-Image for Women and Children in Ancient Egypt*. En *Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality*. Minia: Egypt's Presidential Specialized Council for Education and Scientific Research Faculty of Tourism and Hotels, Minia University.

Encinas Reguero, Ma. C. (2004). La habilidad retórica en el *Áyax* de Sófocles.

Los diferentes usos de eugenés y áristos. En: A. Pérez Jiménez, C. Alcade Martin, & R. Caballero Sánchez (Ed.) *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta*. Málaga. Editorial Málaga. 361-374.

Erasmus, D. (2005). *Collected Works of Erasmus: Adages: III iv 1 to IV ii 100*.

Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division; Volume 35.

Estrada San Juan, G. (2014). *Retrato del autor de la Historia Augusta*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Farías, H. (1958). La transmigración de las almas. *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 7(28), 169-175.

Ferguson, Niall. (2011). *Civilization. The West and the Rest*. USA: Penguin.

Fernández, G. (2008). La historia de Grecia desde sus orígenes a las migraciones dorias. *Oletín Millares Carlo*, 27; 35-53.

Ferreira, M. (2014). Operación Cóndor: antecedentes, formación y acciones. En: *Ab Initio*, Núm. 9.

Fornell Muñoz, A. (2006). *Ludi circenses en la Andalucía Romana*. En: *Homenaje al profesor Jiménez Fernández*, pp. 643-662.

Fornis, C. (2019). *Aríste politeía*: el ordenamiento constitucional espartano en la tradición griega clásica y helenística. En *Gerión. Revista de Historia Antigua*. Vol. 37 Núm. 2 (2019): '*Politeia*': los sistemas políticos griegos en la tradición y en la modernidad.



- Freud, S (1991). *Obras completas. V. XIII. (1913-1914). Tótem y tabú y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fricke, B. (2019). *Artifex and Opifex -the Medieval Artist*. En: C. Rudolph (Ed.) *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Second Edition. USA: John Wiley & Sons, Inc.
- Galán, J.M. (1995). Aspectos de la diplomacia del Antiguo Egipto. Hasta ca. 1320 a.C. En: *Sefarad: revista de estudios hebraicos, sefardíes y de Oriente Próximo*, Año 55, N°. 1, 1995, pags. 105-1126.
- Galán, L. (2010). Mito y performance en la tragedia de Séneca. En: A. M. González de Toria (ed.). *Mito y performance. De Grecia a la Modernidad*. La Plata: Centro de Estudios Helénicos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de la Plata.
- Garcés Giraldo, L. F. (2015). Excelencia humana y las acciones para alcanzarla. *Discusiones Filosóficas*. Año 16, N°. 27, julio-diciembre. Caldas: Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas.
- García Romero, F. (2002). *La función del mito en el epinicio*, en *Mitos de la literatura griega arcaica y clásica*. J.A. López Férez (ed.). Madrid: Universidad Complutense.
- García Romero, F. (2008). *Mundos antiguos*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- García y Bellido, A. (1945). *España y los españoles hace dos mil años: según la geografía de Estrabón*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento Local*. Barcelona: Paidós.

- Geertz, C. (2003). *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giannakis, G. K. (Editor). (2014). *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*. Volume 1. A-F. Boston: Brill.
- Giddens, A. (2008). *The Third Way. The Renewal of Social Democracy*. Great Britain: Polity.
- Goethe, J.W. *sf. Fausto*. México: Fundación Carlos Slim.
- Gombrich, E. H. (1999). *Historia del Arte*. México: Conaculta/Editorial Diana.
- Gomez Gane, Y. (2015). L'onomaturgia di «latinorum». *Studi di Lessicografia Italiana*, (32), 185-196.
- González Serrano, P. (1994). La música y la danza en el antiguo Egipto. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, T. 7, 401-428.
- González, I. (Editor). (2006). *Concilio Vaticano II 40 años después*. Madrid: Centro Teológico San Agustín.
- Graell, C. (2012). Así se desactivó la Tercer Guerra Mundial. En: *Nuestro Tiempo*, enero&febrero 2012, pp. 42-53.
- Guzmán Soto, F. (2010). Las guerras púnicas. El nacimiento del imperio romano. *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*. [www.oribisterrarum.cl]
- Harris III, W. H., Holmes, M. W., & Brannan, R. (2010). *The Lexham English Bible. English-Greek Reverse Interlinear New Testament (with Strongs Greek-English Glossary)*. Bellingham, WA: Logos Bible Software.
- Heidegger, M. (2005). *Parménides*. Madrid: Akal.

- Homero. (1996). *La Ilíada*. Madrid: Gredos.
- Hornblower, S. (2011). *The Greek World 479-323 B C*. New York: Routledge.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hülsz Piccone, E. (2011). *Logos, Heráclito y los Orígenes de la Filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huxley, A. (1984). *La isla*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Iglesias Ussel, J. (2016). *La sociedad desde la sociología. Una introducción a la sociología general*. España: Anaya.
- Jaeger, W. (2021). *Paideia. Los Ideales de la Cultura Griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jennings, M. W., Eiland, H., Smith, G., & Livingstone, R. (1999). *Selected Writings, Volume 2: 1927–1934*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jenofonte & Pseudo Jenofonte. (1973). *La República de los Lacedemonios*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Josselson, R. (2006): Narrative research and the challenge of accumulating knowledge. *Narrative Inquiry*, 1(16), 3-10.
- Juaristi Galdós, F. (2005). Notas y variaciones sobre el temade la literatura y el poder. "El rey tiene todo el poder". *Oihenart*, 20, 23-38.
- Kapitan, T. (1992). *Pierce and the structure of abductive inference*. Netherlands: Erkenntnis.

- Kaepler, A. L. (2000). Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, 32(1), 116-125.
- Kaimal, P. (1999). Shiva Nataraja: Shifting Meanings of an Icon. *The Art Bulletin*, 81(3), 390-419.
- Kazantzakys, N. (1965). *Report to Greco*. Touchstone Books.
- Kramrisch, S. (1981). *The Presence of Shiva*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kodjaspirov, Y. G. (2014). The Hellenes about the Music, Parenting and Health. *Eastern European Scientific Journal*, (1), 1-6.
- Koppel Guggenheim, E. M. (1986). Los relieves decorativos de Cataluña. *Empúries: revista de món clàssic i antiguitat tardana*, 8-21.
- Korstanje, M. (2008). *El ocio como elemento de construcción identitaria y uniculturalismo en el Imperio Romano*. En *Culturales*, Vol. IV, núm. 7, enero-junio, 2008, pp. 101-151. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.
- Köster, H. (1988). *Introducción al Antiguo Testamento. Historia, cultura, religión de la época helenística e historia y literatura del cristianismo primitivo*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Lábatte, B. (2006). *Teatro Danza. Los pensamientos y las prácticas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Lacan, J. (2015). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 6. El deseo y su interpretación*. Argentina: Paidós.

- Lamas-Baiak, M. (2021) Del templo al escenario digital: La danza clásica india en tiempos pandémicos. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, 2(41), 1-22.*
- Lara-Águila, M. (2014). *Ludi circenses en Hispania a través de la epigrafía.* [Tesis] Jaén: Universidad de Jaén.
- Le Gaufey, G. (2013). *La incompletud de lo simbólico.* Letra Viva.
- Legoff, J. (1988). *The Medieval Imagination (L'imaginaire médiéval).* USA: University of Chicago Press.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *Le Geste et la Parole. La Mémoire et les Rythmes.* París: Éditions Albin Michel.
- Leturia Ibarondo, F. (2014). *Danzas pírricas y espatadantza (danzas de las espadas vascas).* Algunas notas comparativas. En *Kobie Serie Antropología Cultural*, nº. 18: 135-146. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus.* USA: The University of Chicago Press.
- Lieberman, P. (2017). 3. Grandfather Erasmus. In: *The Theory That Changed Everything: "On the Origin of Species" as a Work in Progress* (pp. 72-107). New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.  
<https://doi.org/10.7312/lieb17808-005>
- López Vilar, J. (2017). Tarraco Bienal. Actes. 3er Congrés Internacional D'Arqueologia I Món Antic. Tarragona: Indústries Gràfiques Gabriel Gibert.

- Lowe, C. & Zemliansky, P. (Ed). (2010). *Writing Spaces: Readings on Writing, Volume 1*. West Lafayette: Parlorpress.
- Magie, D. (1950). *Roman Rule in the Asia Minor. To the End of the Third Century After Christ*. Volume I. London: Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press.
- Manzi, J. et al. (2004). Memoria colectiva del golpe de Estado de 1973. En: *Revista Interamericana de Psicología*, Vol. 38, Núm. 2, pp. 153-169.
- Marcos Celestino, M. (1999). El tratado de Plutarco 'Sobre la superstición'. *Estudios Humanísticos. Filología*, 21, pp. 227-241.
- Marí, M. (2018). Las crisis del último cuarto del siglo XX en América Latina. El fracaso de las políticas y la crisis de la retrospectiva. En: *Ciencia, tecnología y desarrollo*. Teseopress,
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.
- Martínez Soto, J. A. & Estrada Fernández, Z. (2010). La deixis: mecanismo discursivo constructor de un posicionamiento identitario. *Dimensión Antropológica*, 17(48); 43-82
- Marrou, H.-I. (1971). *Historia de la educación en la antigüedad*. Madrid: Akal.
- Matamoros, F. (2015). EZLN: singularidades autogestionarias en la pluralidad de las resistencias mundiales. En: *Bajo el Volcán*, Vol. 15, núm. 23, 2015, pp. 75-94, Puebla, México.

- Mejía Amézquita, V. (2017). La casa en-carnada. Entre el cuerpo expandido y el cuerpo expuesto. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, 10(19), pp. 130-141.
- Méndez Aguirre, V. H. (2007). Vino y filosofía moral. *Universum (Talca)*, 1(22), 62-71.
- Molina Ruiz, G. (2016). Masculinidad heterodoxa en la tradición grecolatina. Dioniso, Narciso e Hipólito. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 18; 33-40.
- Monmouth, G. (2007). *The History of the Kings of Britain*. Great Britain: The Boydell Press.
- Montanelli, I. (1963). *Historia de los griegos*. Debolsillo.
- Morala Fernández, S. (2018). *Vinos y vides de la Antigua Grecia*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Muntalt Sánchez, I. (2018). *¡Qué esta Casa no perezca!= Bîtum šuu la iḥaliiq: La institución de la Casa en las comunidades levantinas del final del Bronce Antiguo a la Edad del Hierro (2500-1000 a.C.)* [Tesis doctoral] Universitat Pompeu Fabra.
- Murray, G. (1924). *The rise of the Greek epic: being a course of lectures delivered at Harvard University*. Clarendon Press.
- Nancy, J. L. (2017). *58 indicios sobre el cuerpo*. Extensiones del alma.
- Nancy, J. L. (2020). Excepción viral. *Sopa de Wuah*, 29-30.

- Narducci, M. (sf). *Bes, un Dio minore tra Oriente e Occidente*. Essame di Egittologia.
- Navarro González, J. L. (2017). Introducción teórico-práctica a la música y a la danza en la Grecia antigua; sugerencias, enigmas y experiencias. *Cuadernos del CEMyR*, 25, 11-48.
- Neuhof (di), S. (1975). *La civilización minoica y el palacio de Cnosos*. Vitoria, España: Ediciones Apollo.
- Nietzsche, F. (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- Nikitaras, N.; Dallas, G.; Nikitaras, Ch., Diafas, V. & Diamanti, V. (2010). Enfoque teórico de la danza en Grecia en el período clásico, siglos V. y IV, a.C. *Lúdica Pedagógica*, 2(15), 55-61. Universidad Pedagógica Nacional.
- Oliva, C. (2000) *Apuntes sobre historia del teatro: el camino hacia la verdad escénica*. España, en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Pablo VI. (1968). Santa misa para los campesinos colombianos: homilía del santo padre Pablo VI. En: 50 años de Medellín. *Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*.
- Palaima, T. G. (2015). La Grecia Micénica. Una sociedad marcada por la guerra. *Desperta Ferro. Revistas de Historia militar y política de la Antigüedad y el Medievo*, 30, 20-29.
- Pallotino, M. (1984). *A History of Earliest Italy* (Translated By Martin Ryle and Kate Soper). NY: Routledge & Kegan Paul Ltd.



- Panikkar, R. (2014). *La religión, el mundo y el cuerpo*. España: Herder.
- Papaioannou, C., Mouratidou, K., Mouratidis, G., & Douka, S. (2011). Association of dance with sacred rituals in Ancient Greece: the case of Eleusinian mysteries. *Studies in Physical Culture & Tourism*, 18(3), 233-239.
- Pausanias. (1994). *Descripción de Grecia. Libros I-II*. Madrid: Gredos.
- Paz, O. (2022). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Percy, W. A. (1996). *Pederasty and pedagogy in archaic Greece*. University of Illinois Press.
- Perea Yébenes, S. (2013). Reseñas. En *Habis. Filología Clásica, Historia Antigua, Arqueología Clásica*. 44-Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pérez Lambas, F. (2018). *El mito de Fedra en Séneca, Racine y Unamuno*. España: Editorial Académica Española.
- Perona Sánchez, J. D. (1998). Notas para la recepción textual de un fuero medieval (segunda aproximación a la escritura de las tradiciones forales). *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 22; 271-284.
- Peterson, J. (1999). *Maps of Meaning: the Architecture of Belief*. London: Routledge.
- Picón, V. & Cascón, A. (Eds.). (1989). *Historia Augusta*. Madrid: Akal.
- Pierantoni, C. (2002). Dios y la materia: Propuesta a partir del Timeo de Platón y las Confesiones de San Agustín. *Teología y vida*, 43(2-3), 330-342.
- Píndaro. (1984). *Odas y Fragmentos*. Madrid: Gredos.

- Platón. (1872). *Timeo. Tomo VI*. Madrid: Patricio de Azcárate.
- Platón. (1988). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. (Trad. C García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledo Íñigo). Madrid: Gredos.
- Platón. (1999). *Diálogos IX. Leyes. Libros VII-XII*. Madrid: Gredos.
- Plutarco. (1995). *Obras morales y de costumbres (Moralia). IV. Isis y Osiris. Diálogos Píricos*. Madrid: Gredos.
- Popper, K. (2010). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Madrid: Paidós.
- Quintiliano, A. (1996). *Sobre la música*. Madrid: Gredos.
- Ramírez, R. M. (1995). Concepto Normativo de Physis en Tales de Mileto. En: *Revista chilena de derecho*, 22(1), 61-78.
- Ramírez, C. (2016). Trabajo social en la dictadura. Una mirada hacia los elementos históricos desde la dictadura militar instaurada por Augusto Pinochet y el trabajo social como espacio de resistencia. En: *Cuaderno Jurídico y Político*, Vol. 2, No. 6, Nicaragua, octubre-diciembre del 2016.
- Redondo Reyes, P. (2006). La danza en Grecia: Ethos, Ritmo y Mémesis. En: J. Choza, & J. De Garay (Eds.) *Danza de Oriente y de Occidente*. Sevilla: Thémata.
- Redondo Vasquez, C. A. (2020). *En búsqueda del arte, del actor y la técnica*. [Trabajo de grado]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Regueras Grande, F. (2011-2012) Escultura de las 'villae' romanas del Duero. Síntesis e inventario. *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, (21), 23-47.

- Reid, J. (2018). A Political Genealogy of Dance: The Choreographing of Life and Images. *Genealogy*, 2(20); 1-14
- Restrepo Vélez, S. (2008). *El cuerpo sacro, el cuerpo vergonzante*. En *Iconofacto*, pp. 27-42. 2008. Vol. 4. No. 5.
- Rhodes, P. J. (2016). *La antigua Grecia*. Barcelona. Editorial Crítica.
- Robles Mendoza, A. L. (2019). El ballet clásico desde una mirada de género. *Alternativas en psicología*, 42, 98-110.
- Rodríguez López, R. (2006). Ritmo y Paideia. En: J. Choza, & J. De Garay (Eds.) *Danza de Oriente y de Occidente*. Sevilla: Thémata. 37-54
- Rodríguez Valls, F. (2006). Movimiento esencial en el espacio. El diálogo Sobre la danza de Luciano de Samosata. En: J. Choza, & J. De Garay (Eds.) *Danza de Oriente y de Occidente*. Sevilla: Thémata. 73-94
- Rojano Simón, M. (2009). La Padeia Griega. *Temas para la educación*, 5, 1-8.
- Romero De Solís, P. (2003). Picasso y los minotauros. *Revista de Estudios Taurinos*, 0, 19-104.
- Rosen, J. (2016) *Minor Characters Have Their Day: Genre and the Contemporary Literary Marketplace*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Rusiñol Pautas, Ma. C. (2017). *Pitágoras, número, armonía y esferas*. Sevilla: Punto Rojo Libros.

- Sánchez, C. & Escobar, I. (Ed.). (2015). *Dioses, héroes, atletas. La imagen del cuerpo en la Grecia Antigua*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional.
- Sancho Gómez, M. P. (2018). *La religión del autor de la Historia Augusta*. Murcia: Cepoat.
- Saramago, J. (1977). *Manual de pintura y caligrafía*. Lisboa: Editorial Caminho S.A.
- Sarabia Bautista, J. (2013). La casa romana como espacio de conciliación entre el ámbito doméstico y la representación socio-económica del dominus: algunos casos de estudio del conventus carthaginiensis. En: S. Gutiérrez e I. Grau (Eds.). *De la estructura doméstica al espacio social. Lecturas arqueológicas del uso social del espacio*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Scafoglio, G. (2020). Dante's Hercules. En: A. Allan; E. Anagnostou-Laoutides; & E. Stafford (Ed.) *Herakles Inside and Outside the Church. From the First Apologists to the End of the Quattrocento*. Boston: Brill.
- Scholem, G. (2001). *Los Orígenes de la Cábala*. Barcelona: Paidós.
- Serrano Espinosa, M. (1998). Acerca de los orígenes de la tauromaquia cretense. *Gerión*, 16, 39-48.
- Sierra Valenti, X. (s. f.) *Un dermatólogo en el museo*. <http://xsierrav.blogspot.com> [Consulta: 16 de junio del 2022].

- Soares, C., Torres Silveira, A. J. & Laurioux, B. (2021). Mesa dos sentidos & sentidos da mesa. Vol. I. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Stromer, R. (2014). *Shiva Nataraja: A Study in Myth, Iconography, and the Meaning of a Sacred Symbol*. Dari <http://ebooks6.com/shiva-Nataraja-A-Study-in-Myth-Iconography-and-the-Meaning-of-a-Sacred-Symbol.download.w71143.html>. Diakses, 23.
- Struve, V. V. (1986). *Historia de la antigua Grecia*. V. I. Madrid: SARPE.
- Subias Pascual, E. (2020). Sobre la Danza con Crótalos en el Egipto Tardoantiguo. *Mantichora. Journal of performance Studies*, 9(10), 57-75.
- Tácito, C. (2015). *Libros de las historias*. Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Technos.
- Thornton, D. (2019). Star Wars Soundtracks: The Worship Music of John Williams. *The Journal of Religion and Popular Culture*, 31(1), 87-100.
- Tiveros, M. (2015). *Cuerpos de dioses, héroes y atletas hasta al período helenístico*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Nacional.
- Valbuena, J. (2014). *Reportaje: "La danza vista a través de una zapatilla de punta"*. [Trabajo de grado]. Carácas. Universidad Monteávila.
- Valdés Guía, M. (2000). La apertura de una nueva zona político-religiosa en los orígenes de la polis de Atenas: el Areópago. *Dialogues d'histoire ancienne*, 26, (1), 35-55

- Valdés Guía, M. (2001). El proceso de sinecismo del Ática: cultos, mitos y rituales en la «primera polis» de Atenas. *Gerión*, 19; 127-197.
- Vargas, M. (1996). La revolución posmoderna. En: *El País. Tribuna: Piedra y Toque*, 10 de agosto de 1996.
- Veenhoven, R. (2003). *Hedonism and Happiness*. En *Journal of Happiness Studies*, 2003 vol. 4 (Special issue on 'Art of Living'), pp. 437-435.
- Velázquez, I. & Martínez, J. (Eds.) (2014). *Realidad, ficción y autenticidad en el mundo antiguo: la investigación ante documentos sospechosos*. En *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*. Serie dirigida por el Dr. D. Rafael González Fernández. XXIX. Murcia: Universidad de Murcia, Área de Historia Antigua.
- Verdú, F. T. (2011). *Sobre el origen egipcio del término "natura" y su relación con la medicina naturista*. En *Medicina Naturista*, 2011; Vol. 5 - N.º 2: 80-81  
I.S.S.N.: 1576-3080.
- Vernant, J. P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.
- Vernant, J. P. (2000). *El Universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Barcelona: Anagrama.
- Victoriano, F. (2010). Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política. En: *Nueva Época*, Año 23, Núm. 64, 99. 175-193.
- Villarrubia Medina, A. (2001). Algunas observaciones sobre los ditirambos de Balquides de Ceos. *Habis*, 32, 39-65.

Yourcenar, M. (1974). *Memorias de Adriano*. Sao Paulo: Circulo do Livro S.A.

Wieczorek, M. (2018). Flamenco: Contemporary Research Dilemmas. (Flamenco: współczesne dylematy badawcze). *Łódzkie Studia Etnograficzne*, tom 57; 75–92.

Zavaleta, S. (2019). De lo viejo que no acaba de morir y los nuevo que no acaba de nacer. Reflexiones sobre el ordenamiento mundial a 30 años de la caída del Muro de Berlín. En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. México: UNAM, Nueva Época, Año LXV, núm. 38, enero-abril de 2020, pp. 221-230.

Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de Semiótica general*. Quito: Abya-Yala.