

La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas

The systemic approach in anthropology of dance. Theoretical-methodological notes

Carlo Bonfiglioli

Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

carlobon@servidor.unam.mx

RESUMEN

El artículo enfatiza una determinada postura teórica, la estructuralista francesa, que se fundamenta en el predominio de la perspectiva sistémica -de tipo general- sobre las perspectivas localistas -de tipo específico-. Caso y sistema, especificidad y generalidad, inducción y deducción se sabe, se retroalimentan mutuamente aunque en distintos niveles: al caso le toca una primacía etnográfica; al sistema, una primacía etnológica. La primera es una primacía que, desde un punto de vista metodológico, se impone por sí misma: para llegar a tener un conjunto sistémico hay que comenzar a etnografiar los casos, claro está. La segunda, en cambio, es de alcance interpretativo: para llegar a definir un sistema hay que partir de las generalidades que lo caracterizan.

ABSTRACT

The article emphasizes a certain theoretical position (French structuralism) which is based on the predomination of the systemic perspective (a general nature) over local perspectives (of a specific nature). Case and system, specificity and generality, induction and deduction are known to be feed back for one another, although at different levels. That is, the case is affected by an ethnographic primacy, and the system, by an ethnological one. The former is a primacy which prevails on its own, from a methodological standpoint: in order to reach a systemic whole, we must, naturally, begin to ethnographize the cases. The latter, by contrast, has an interpretative scope: to define a system, we must begin with the generalities to characterize it.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

danza | estrategia estructuralista | etnografía y etnología | método interpretativo | dance | structuralist epistemology | ethnography and anthropology | interpretative approach

Una de las características del enfoque que proponemos en este breve artículo es que se fundamenta en el predominio de la perspectiva sistémica sobre las perspectivas localistas. De acuerdo con este enfoque, los estudios de casos deben someterse al análisis comparativo para ser comprendidos en su cabalidad. Esto se debe a dos razones:

La especificidad de un caso solo puede apreciarse evidenciando las características que lo hacen distinto de otros.

La especificidad de un caso está subordinada a un conjunto de normas estructurantes que sólo pueden apreciarse en el sistema del que forman parte.

La comparación, arma a veces olvidada de la etnología, viene a ser la premisa para construir un modelo bipolar en el plano analítico. En este modelo, la relación entre lo específico y lo general no es progresiva sino alterna y jerarquizada. En este sentido podemos plantear que entre caso y sistema opera una relación análoga a la que Saussure planteó entre *langue* (lengua) y *parole* (habla): la *langue* manda, la *parole* obedece; la *langue* es estructurante, la *parole* es estructurada; la *langue* es la expresión inconsciente y a largo plazo de un contrato social entre los hablantes, la *parole* es su expresión consciente y momentánea.

Aplicada a los hechos dancísticos, la distinción entre *langue* y *parole*; sistema y caso se traduce de la siguiente manera:

1. Una "lengua dancística" es un conjunto de normas estructurantes que no tiene existencia empírica; no aparece en la escena y los agentes culturales difícilmente la perciben, si bien la ponen en práctica al bailar y actuar.

2. El "habla dancística" es una manifestación específica donde las reglas de la lengua se vuelven operativas y visibles y objeto de observación directa del etnógrafo.

La propuesta a la que nos adscribimos para articular estos dos polos procede, idealmente, sobre tres vertientes analíticas:

Análisis de las características rítmico-kinésicas, musicales, verbales, espaciales, de la indumentaria y parafernalia, que definen una representación dancística particular.

Análisis paralelo de las relaciones existentes entre esta representación y el contexto extra-representativo (mitológico, ritual, social, natural, cotidiano, etcétera) al que hace referencia.

Análisis -también paralelo- de las representaciones y de los contextos culturales e interculturales con los cuales dialoga.

La combinación de estos distintos procedimientos ha sido brillantemente diseñada por Lévi-Strauss en *La vía de las máscaras* (1981 [1979]), obra en la que el autor analiza la relación de oposición entre dos tipos de máscaras en función de sus características estéticas, de las relaciones que éstas mantienen con el contexto mítico, ritual, ideológico y social con el cual se asocian y, finalmente, de las relaciones de transformación que se dan entre estas máscaras y otras del mismo tipo existentes en culturas afines. De ello se desprende que una máscara, al igual que un mito o una danza, no puede ser interpretada en sí misma sino por lo que representa dentro del grupo de transformaciones del que forma parte. Es un ataque directo a los análisis particularistas que el autor de esta obra manifiesta de la siguiente manera:

Sería pues ilusorio imaginarse, como tantos etnólogos e historiadores del arte siguen haciéndolo todavía hoy, que una máscara y, de manera más general una escultura o un cuadro, pueden interpretarse cada cual por su cuenta, por lo que representan o por el uso estético o ritual al que se destinan. Hemos visto que, por el contrario, una máscara no existe en sí; supone, siempre presente a sus lados, otras máscaras reales o posibles que habrían podido ser escogidas para ponerlas en su lugar. (...) una máscara no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir elige no representar. Igual que un mito, una máscara niega tanto como afirma; no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye. (...) Una de las nociones más perniciosas (...) que aún impera sobre tantos etnólogos, es la de pueblos aislados, cerrados sobre sí mismos, viviendo cada uno por cuenta propia una experiencia particular de orden estético, mítico o ritual. (...) Con una que otra excepción, nada de lo que pasaba en una [población] era ignorado por sus vecinas, y las modalidades según las que cada cual se explicaba y se representaba el universo eran elaboradas en un diálogo ininterrumpido y vehemente (Lévi-Strauss 1979: 124-125).

Con respecto al estudio de las representaciones dancísticas propiamente dichas, los autores de la escuela europea oriental (básicamente húngaros y rumanos), nos han mostrado en los años 1960 y 1970 cómo se puede descomponer un *continuum* dancístico en unidades jerarquizadas de mayor y menor tamaño. El tipo de fragmentación que proponen se basa en un enfoque rigurosamente formal, completamente despreocupado del aspecto semántico y exclusivamente basado en el análisis del código rítmico-coreográfico *stricto sensu*, esto es, la recurrencia y variabilidad de determinados patrones rítmico-melódicos y su intersección con el código coreográfico. Así, Martin y Pesovar reconocen, en el motivo, "la unidad orgánica más pequeña de la danza [...] cuyo patrón rítmico-cinético conforma una estructura

relativamente cerrada y recurrente" (1). De acuerdo a este enfoque, las distintas agrupaciones de motivos van conformando, progresivamente, unidades estructurales más grande. Para Proca-Ciordea y Giurchescu "El análisis estructural no puede terminar con la delimitación de las unidades cinéticas y su jerarquización. [...] La naturaleza de las relaciones que se establecen entre las unidades constituye un objetivo de ulterior importancia" (2). Estas relaciones son de dos órdenes: sobre el eje de la sucesión -o eje sintagmático- encontramos repeticiones y contrastes entre las unidades; y sobre el eje de la asociación -o eje paradigmático- se nos presenta una interrelación de los varios segmentos corporales de uno o varios danzantes.

Extendiendo al campo de la danza la analogía propuesta por Lévi-Strauss (1968 [1964]: 24-27) y Leach (1981 [1976]: 59-62) entre mito y obra musical, podemos afirmar que las dimensiones espaciales y temporales y la secuencia de las acciones que realizan los diferentes danzantes o grupos de danzantes, dialogan entre sí en una alternancia de puntos y contrapuntos, progresiones, clímax y pausas que deben interpretarse como un mensaje único. La asociación paradigmática y la cadena sintagmática no sólo se combinan permanentemente, sino que el efecto de significación depende de la transformación de una en la otra y viceversa. A pesar de que el texto coreográfico y el proceso ritual en su conjunto se desarrollen a lo largo de horas e incluso días, este texto se transmite entre los agentes, y entre éstos y el propio público, como si todo ocurriera al mismo tiempo: "el final está implícito en el comienzo; el comienzo presupone el final" (*ibid.*: 60)

La analogía entre danza y música no es solamente metafórica puesto que la música proporciona una base rítmica concreta que permite la fragmentación de la danza en unidades de distinta amplitud. Así descompuestas, las unidades dancísticas adquieren un valor distintivo en virtud de su intersección con el código musical.

Kaeppler ha trabajado este tema tratando de integrar la perspectiva etic con la perspectiva emic (1972; 1985 y 1986). A partir de una analogía con la lingüística estructural norteamericana (Bloomfield y Pike, básicamente), esta autora propone aislar, con un análisis de contrastes cinéticos, y de una manera etic, las unidades dancísticas mínimas, para luego someterlas a una verificación emic y obtener, así, un inventario de "kinemas" y "morfokinemas". En un segundo paso del análisis se trata de ver cómo los nativos piensan que deben ser combinados los "kinemas" y "morfokinemas" para generar unidades significativas mayores, esto es, los motivos y los "tipos dancísticos" identificados por la combinación entre categorías formales y categorías etno-semánticas externas a la danza.

Nuestra divergencia con esta posición es la siguiente:

1. No creemos que para encontrar las reglas combinatorias de los elementos constitutivos de una determinada danza o de un determinado ritual tengamos que pasar por alguna verificación de tipo emic. Los sistemas gramaticales operan a un nivel básicamente inconsciente y las estructuras profundas de la significación dancística también.
2. En lugar de comenzar el análisis a partir de las unidades mínimas, preferimos comenzar por el lado opuesto, esto es, por el sistema o, mejor aún, por la relación dialéctica entre sistema y unidades.

Por lo que nos concierne, sí pensamos que una unidad debe tener la característica de poder ser agrupada con otras en bloques mayores, pero el procedimiento debe ser invertido y proceder de bloques mayores a unidades menores. Esto quiere decir que antes de proceder con la fragmentación del *continuum* dancístico es necesario tener una idea general del contenido simbólico de la danza a partir de sus relaciones contextuales (el paradigma de los hechos extra-coréuticos que Giurchescu indicó en 1975) y de sus relaciones sistémicas, es decir de las relaciones que una danza mantiene con otras danzas afines. Estas premisas teórico-metodológicas tienen dos implicaciones importantes en la descomposición del *continuum* dancístico: la primera es que su fragmentación no puede ser solamente de tipo formal sino y sobre todo de contenidos significativos; la segunda es que esta fragmentación debe ser comparable.

Detengámonos un poco más en la fragmentación.

En su análisis de los relatos míticos, Lévi-Strauss (1992 [1958]) propuso que el equivalente lingüístico del mitema no es ni el fonema, ni el morfema, ni el semema sino la frase. En la danza sería el morfocorema, como propone Kaeppler, o incluso un nivel de significación mayor. El proceso de aislamiento del mitema, y por extensión, del morfocorema, implica errores y ajustes que se van aclarando a lo largo del análisis. De acuerdo al método propuesto para el análisis de los mito, se trata de caracterizar a los mitemas por medio de la asignación de un predicado a un sujeto. Cuando tratamos de hacer lo mismo con una danza nos topamos con un problema mayor ya que se trata de convertir un lenguaje eminentemente no-verbal en otro verbal para hacerlo inteligible en términos de contenidos. Se tratará entonces de introducir discontinuidades en el plano del contenido y de la forma expresiva en el entendido de poder lograr, con el avanzar del análisis, una articulación coherente entre ambos planos. No obstante, lo más seguro es que, por lo menos en un estado inicial, dispongamos de mayor información y mayores herramientas en el segundo de los dos planos, es decir, en el plano de la forma expresiva. Por ejemplo, la variación de un paso dancístico, el cambio de una melodía musical, la entrada de un nuevo protagonistas, su desplazamiento en un nuevo espacio escenográfico o bien una pausa musical o cinética, son todos elementos que introducen pautas de discontinuidad formal dentro del continuum. Procediendo de esta manera dispondremos de un conjunto de unidades potencialmente transmisoras de contenidos, pero no sabemos exactamente cuáles son; por lo menos no sabemos cuáles se asocian a las unidades menores. En este punto algo es seguro: si no nos apoyamos en las posibles asociaciones contextuales y en las comparaciones de tipo sistémico, con el solo procedimiento formal no superaremos el impasse en el que nos encontramos.

Suponemos poder disponer de un conocimiento preliminar del sistema. Lo primero que haremos al encontrar una nueva variante será buscar semejanzas en las diferencias. No obstante, al avanzar de lo macro a lo micro es muy posible que disminuyan las semejanzas y aumenten las diferencias, pero éstas no nos deben preocupar cuando sabemos hacia dónde apuntan. De acuerdo a lo indicado por Propp (1977: 33) en su *Morfología del cuento maravilloso*, el significado de las unidades menores siempre se atribuye en función de su contribución al significado de las unidades mayores. El procedimiento que aquí se propone se apoya en los mismos principios o, si se prefiere, en los principios de un índice, por ejemplo, el índice de un libro, en el cual la fragmentación en partes, capítulos y apartados, deberá mostrar una coherencia de tipo jerárquico de las partes, es decir, cada capítulo de un libro y cada apartado dentro de un capítulo está subordinado a un plan narrativo o explicativo que va de lo general a lo específico. Si nos inspiramos en este principio, el riesgo de perdernos en la difícil interpretación de los detalles será menor, tanto en un libro como en una danza.

Se nos dirá que un libro, al igual de una danza, puede entenderse por sí mismo, sin necesidad de buscar comparaciones con otros equivalentes. En nuestra opinión aquí está, una vez más, la ilusión de las interpretaciones del "objeto en sí mismo". Consciente o inconscientemente, la interpretación de un libro, una máscara, una danza, está subordinada a un diálogo, a veces silencioso, a veces manifiesto, con otros libros, máscaras o danzas todos pertenecientes al mismo género, al mismo sistema o a múltiples subsistemas al mismo tiempo.

Una danza, en tanto proceso simbólico complejo, no se puede interpretar de manera aislada. Los núcleos narrativos, las coreografías, los estilos dancísticos, los trajes, los emblemas, las máscaras, las melodías, etcétera, adquieren su sentido en un contexto semántico global, en cuyo seno las funciones respectivas se complementan mutuamente.

Muchos aspectos de una danza determinada no se comprenderían si no se opusieran analíticamente a los equivalentes de otras versiones en las que estos mismos elementos, tratados de manera diferente, contrastan con los suyos para servir de soporte a un mensaje particular. Cada versión dancística no contiene en sí misma toda su significación. Ésta resulta tanto del sentido adoptado como de los que se han excluido y podrían sustituirlo. Por lo tanto, cada ejemplo manifiesta su sentido pleno al ser

reintegrado analíticamente a su grupo de transformaciones.

El estudio de una danza puede iniciar por su descripción y ubicación en el ámbito cultural del que forma parte. Pero el análisis de las correlaciones internas a su cultura se muestra con frecuencia insuficiente, pues muchos detalles no encuentran allí su término de oposición. Cada elemento rebasa simbólicamente lo que representa de manera inmediata, ya que su significación implica lo que excluye, lo que elige no representar, esto es, lo que transforma. Por esta razón es necesario remitirlo al complejo intercultural del que también forma parte. Es en este segundo complejo, pues, que podemos apreciar cómo -por medio de oposiciones, correlaciones, ausencias / presencias, de inversiones / sustituciones, de reducciones / ampliaciones y de intensificaciones / debilitamientos- operan las transformaciones sistémicas. Y es en este conjunto de transformaciones que encontramos las normas estructurantes de una "lengua dancística", es decir, relaciones estructuralmente constantes entre elementos potencialmente variables.

Terminamos estas notas teórico-metodológicas recordando que la articulación de los tres ámbitos analíticos propuestos al principio -el estudio de la representación dancística propiamente dicha, el estudio del contexto extra-dancísticos al que ella remite y del cual se alimenta y el estudio del sistema del que forma parte- procede paralela y alternadamente en una serie de ajustes analíticos que deben llevar a una interpretación integral del hecho dancístico. Consideramos, sin embargo, que la primacía interpretativa le corresponde al ámbito sistémico y es a éste que hay que remitirse, constantemente, para interpretar al caso específico en sus mínimos detalles. Es este, en nuestra opinión, el punto central del enfoque estructuralista en la antropología de la danza.

Notas

1. "The motive itself is an explicit unit, the smallest organic unit of the dance. The motive is the smallest unit whose rhythmic and kinetic pattern forms a relatively closed and recurring structure" (1961: 5).
2. "L'analyse structurelle ne peut pas s'arrêter à la délimitation des unités kinétiques et a leur hiérarquisation. La mise en relief des relations et de la nature des rapports qui s'établissent entre les unités de mouvements constitue un objectif ultérieur d'importance" (1968: 90).

Bibliografía

Giurchescu, Anca

1973 "La danse comme objet sémiotique", *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5: 175-78.

Kaeppler, Adrienne

1972 "Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance", *Ethnomusicology*, 16: 173-217.

1985 "Structured Movement Systems in Tonga", en Paul Spencer (editor), *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge, Cambridge University Press: 92-118.

1986 "Cultural Analysis, Linguistic Analogies, and the Study of Dance in Anthropological Perspective", en Charlotte J. Frisbie (editor), *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David McAllester, Monographs in Musicology*, no. 9, Detroit: 25-33.

Leach, Edmund

1976 *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. México, Siglo XXI Editores, 1978.

Lévi-Strauss, Claude

1958 "La estructura de los mitos", en *Antropología estructural*. México, Editorial Paidós, 1987: 229-252.

1979 *La vía de las máscaras. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones*. México, Siglo XXI Editores, 1981.

Martin, Gyorgy (y Ernő Pesovár)

1961 "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance", *Acta Ethnographica*, 10: 1-40.

Proca-Ciortea, Vera (y Anca Giorchescu)

1968 "Quelques aspect Théoriques de l'analyse de la danse populaire", *Langage. Pratiques et Langages Gestuels*, Paris, Didier y Larousse, 10, juin: 87-93.

Propp, Vladimir

1928 *Morfología del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1977.

Publicado: 2003-11

