



DANZA Y MERCANCÍA: CONSTELACIÓN Y FETICHE

DANCE AND COMMODITY: CONSTELLATION AND FETISH

Miguel Ballarín

Doctorando

Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Filosofía
y Ciencias del Lenguaje

(miguel.ballarin.info@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4275-5474>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.11

ISSN 2444-3948

Resumen: Este artículo se propone abordar el encaje particular y actual que la forma mercancía guarda para con la danza, partiendo de una revisión panorámica y crítica pero propositiva de las herramientas teóricas con las que el hecho dancístico se ha tomado y puede tomarse en consideración a este respecto, y desarrollándolas tanto en los sentidos que resulten técnicamente necesarios como en aquellos que pudieran aportar claridad y riqueza a la exposición, con vistas a matizar las posibilidades concretas de alternativa conceptual y profesional a ese formato. Se argumentará en contra de la identificación de las categorías mercantilistas como las únicas o mejores opciones para cumplir con su función explorando casos concretos, históricos y contemporáneos, de relación coreográfica con el mercado y discriminando a partir de ellos tipologías solventes con las que llevar a cabo el trabajo teórico y práctico en danza.

Palabras Clave: danza, mercancía, categorías estéticas, coreología, fetiche. industria cultural

Abstract: This article aims to address the particular and actual fit that the commodity form has with dance, starting with a panoramic and critical but propositional review of the theoretical tools with which the dance event has been and can be taken into consideration in this respect, and developing them both in the senses that are technically necessary and in those that could bring clarity and richness to the exhibition in order to qualify the concrete possibilities of a conceptual and professional alternative to this format. We will argue against the identification of mercantilist categories as the only or best options for fulfilling their function, exploring specific historical and contemporary cases of choreographic relationship with the market and discriminating from them solvent typologies with which to undertake theoretical and practical works in dance.

Key Words: Dance, Commodity, Aesthetic Categories, Choreology, Fetish, Cultural Industry

Sumario: 1. Introducción. 2. Coreomercantilismo: scroll y Fortnite. 3. Coreografía, coreología, coreonomía. 4. El método como medida. 5. El estilema, la Veronal y el fetiche. 6. Parkour y preferencia industrial. 7. Capitalismo urobórico nativo digital. 8. Las categorías de la mercancía. 9. Conclusiones. 10. Obras citadas. 11. Notas

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MIGUEL BALLARÍN (Madrid, 1993). Grado en Filosofía y Máster en Estudios Avanzados de Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Doctorando del prof. Dr. José Manuel Cuesta Abad en la Universidad Autónoma de Madrid con el proyecto «Cuerpo y crisis: crítica del momento romántico». Miembro del Seminario Complutense de Investigación en Historia y Teoría de la Danza. Coreógrafo en Festival B.Motion/Operastate (Venecia, 2018), Tanzkongress (Dresde, 2019), Naves Matadero (2017), Teatro Circo PRICE (2017), Centro de Danza Canal (2018, 2021) o Centro Cultural Conde Duque (2018). Coreógrafo para "Silent Opera on the Life and Art of Tehching Hsieh" (Londres, 2018). Coreógrafo y performer para (*Sal de mi cuerpo*), espectáculo de ARCA para Sónar 2019. Docente de Danzas Urbanas en la Escuela Municipal de Música y Danza María Dolores Pradera, Madrid. Coordinador y co-redactor del libro de texto *Historia de la Danza III: Danzas Urbanas* por la editorial Mahali.

I. INTRODUCCIÓN

Este texto surge, por un lado, de la ponencia «Coreología y Fortnite: notas desde el Floss» presentada en las jornadas *Investigaciones en curso III: Retos y estrategias en la coreología* (23/04/2019, Facultad de Geografía e Historia UCM) organizadas por el Seminario Complutense de Investigación en Historia y Teoría de la Danza y del intenso y rico debate que de ello resultó. Por otro, está motivado por experiencias individuales y colectivas de trabajo creativo bajo el régimen de la industria cultural -en concreto, audiovisual y escénica- contemporánea. Por lo demás, continúa una línea de investigación estética crítica, formal y específica, acerca de las así llamadas danzas y músicas urbanas contemporáneas.

Decía Paul Langland: «Las ideas en el mundo de la danza viajan muy lentamente porque es una profesión artesanal. La danza es difícil de mercantilizar. Eso es algo bueno y algo malo» (Wiederholt, 2015).

Esta es una buena síntesis de una serie de verdades desde y con las que pensar: que los desarrollos dancísticos normalmente se transmiten (o distribuyen) y se reciben (o consumen) con mayor lentitud o coste que otras formas de arte; que esto se debe en buena medida a su naturaleza dizque no industrial; que ello está directamente relacionado con la (in) capacidad del hecho dancístico para ser subsumido bajo la forma mercancía y que eso posibilita o facilita ciertas cosas y dificulta o imposibilita otras.

Que en la danza las ideas viajen relativamente lento o caro es algo, a su vez, si no falso, sí relativo, como el que no produzca objetos seriados. Quizá el producto «mediometraje coreográfico teatralmente ejecutable» sí sea un dispositivo considerablemente obtuso, torpe y más complicado de poner en circulación que otro tipo de artefactos, pero no es esa la única, ni la principal, manifestación de la danza (sí, quizá y según casos, la más accesible o rentable), ni probablemente aquella a partir de la cual pueda juzgarse su lentitud: piénsese, por ejemplo, la corporalidad que, por compleja y tecnificada que sea, infecciosamente se transmite a máxima velocidad entre un grupo de adolescentes fascinados que acaban de ver una película, o entre quien después de un corto viaje vuelve con un acento diferente que le dura más tiempo que el que pasó fuera; o los códigos de interacción física que, quizá nacidos puntualmente como un acto reflejo, pasan a formar parte del registro de

movimientos libremente accesibles o hasta involuntariamente repetidos para alguien, como el artista marcial que tecnifica lo que surgió como defensa desesperada y útil. Estos son ejemplos generales, pero perfectamente conocidos, de la celeridad con la que los fenómenos dancísticos se trasladan constantemente, con la que el movimiento dotado de sentido viaja entre un cuerpo vivo y otro (o el mismo).

Otro tanto podría decirse a partir de las conclusiones de los estudios de Aby Warburg sobre la migración del cuerpo en movimiento como imagen: cuando en el panel 55 de su Atlas Mnemosyne muestra el grupo central de *Le déjencur sur l'herbe* de Manet, el cual Gustav Pauli le había indicado que procedía de un grabado de Marcantonio Raimondi con el tema del juicio de Paris, o cuando, al estudiar el Lapidario de Alfonso X el Sabio (según fuentes, el primer libro en prosa escrito en lengua castellana), percibe que el primer decano de Aries es representado como un egipcio portador de un hacha doble, figura traída a Europa en la Edad Media desde la India por los árabes que será utilizada en el Renacimiento como representación de Perseo, algo que el propio Warburg demostrará (Warburg, 2010, pág. 157). Y teniendo en cuenta las escalas y distancias históricas, culturales y semióticas aquí consideradas a la hora de tratar con manifestaciones artísticas del cuerpo en movimiento, o sea de la danza y sus ideas, de nuevo muy difícilmente podría juzgárselas torpes o lentas.

Se sobreentiende que Langland, referente estadounidense de la llamada danza experimental y el *Contact Improvisation*, se refiere en esa cita a una concepción más parcelada de lo que la danza, también, es. De modo que sí, pensando en el producto teatralizado al que probablemente se refiriera, la obra de danza es lenta, y esto tal vez se deba a alguna característica propia y no (o no solo) a una contingencia externa. Es considerablemente obvio que, ejecutivamente hablando, esa danza requiere llevarse a cabo puntualmente y cada vez para poder ser propiamente recibida o apreciada (lo llamaríamos la diferencia entre presenciar una pieza de danza y observar su documentación, notativa o fotográfica o videográfica o de cualquier otra índole); esto es lo que Langland califica, con razón, de «artesanal». En sentido estricto, no puede estandarizarse, reproducirse y distribuirse su resultado literal concreto. Esto la hace logísticamente exigente e ineficiente y, en un régimen económico de maximización industrializada de rentabilidades, poco competitiva con, pongamos, la industria cinematográfica o, sobre todo, la musical.

Pero por evidente que esto sea, ayuda a situar ciertas cuestiones menos obvias. Parece, en un sentido lato, un hecho técnico que, para que una obra de arte resulte socializable, transmisible, publicable o distribuible por algún circuito, primero ha de delimitarse y formatearse, ha de cristalizarse, de un modo u otro, en un objeto idéntico a sí mismo y -siquiera mínimamente- homologado para con el resto junto a los que recorre un canal estandarizado de difusión. Es una cuestión de compatibilidades no necesariamente industrial: la forma mercancía es solo una de las delimitaciones ontológicas posibles del hecho artístico, tal y como la producción prototipada, serializada, racionalizada y escalable de un objeto intercambiable de la fábrica fordista-taylorista no era —ni es— el único modo de creación humana, ni la distribución mercantil generalista o especialista según demanda (la preferencia individualmente expresable y expresada en un mercado) el único modo de socialización pública de una obra, ni el consumo fungible, preconfigurado y complaciente (según su utilidad percibida) el único de recepción o apreciación de una realidad valiosa; ni, por cierto, tampoco necesariamente la priorización y maximización del valor de cambio del objeto producido el objetivo prioritario de su creador o propietario.

Por tanto, más pertinente que, por disidir políticamente de una forma productiva concreta, abogar por el improductivismo o, por hostilidad hacia un formato distributivo particular, renegar de la circulación pública y de libre acceso de investigaciones minoritarias, o que por rechazar el consumismo se repudie cualquier intercambio o apreciación, será estudiar cómo se concreta la ontología mercantil en una dimensión específica de la vida (en este caso, la danza) para sondear alternativas que mantuvieran o superasen las potencias y ventajas de lo mercantil(ista) minimizando sus posibles inconvenientes y daños, precisamente a fin de hacer plausible acaso imaginar una forma otra, más útil, justa y feliz o mejor.

2. COREOMERCANTILISMO: *SCROLL* Y *FORTNITE*

Convencionalmente, se entiende por mercancía un bien intercambiable con otros de su misma especie y producido de manera especializada para ser vendido en un mercado a su vez especializado (esto excluiría, por ejemplo, el patrimonio arqueológico, el trueque de excedentes, las

aportaciones ciudadanas a una despensa vecinal o el grueso histórico del trabajo reproductivo); este es, de hecho, el argumento socialista tradicional por el cual los mercados laboral, inmobiliario y financiero no serían solo ilegítimos sino técnicamente contradictorios, pues ni la fuerza de trabajo, ni la tierra ni el dinero podrían producirse, en sentido estricto, para ser vendidos como mercancía en un mercado especial (Hayes, 2013). La premisa fundamental de la Organización Internacional del Trabajo es que «el trabajo no es una mercancía» (SERVIMEDIA, 2019).

Aquí estaríamos hablando de una danza fabricada según y a medida de las hechuras de un mercado industrializado, diseñada para ser comprada, lo cual, en el caso límite, podría afectar hasta a cómo se conciben cada uno de sus elementos constituyentes, cada movimiento particular; es decir, podría llegar a formatearla molecularmente, desde sus unidades mínimas: por ejemplo, un movimiento o secuencia de, pongamos, entre seis y quince segundos de duración convenientemente higienizado, es decir, ejecutado en un entorno neutro, sin grandes estímulos auxiliares, con una vestimenta funcional (deportiva) y una iluminación clínica. Esta coreo-píldora no es más que lo que es: una micrototalidad apreciable como tal; una vez alojada en ciertas redes («sociales»), resulta rápida y fácil de consumir por defecto, a la vez que llamativa, curiosa y atractiva y, por ende, susceptible de ser viralizada. Su brevedad cobra sentido al no amenazar con interrumpir atencionalmente la coreo-ortodoxia *digital* (de la informática y del dedo) del acto de navegar casualmente (*mindless scrolling*) por Instagram o Tik Tok. Estas microdanzas higiénicas se han convertido, de hecho, en un potente instrumento para captar atenciones y hacerlas circular, cosa que no ha pasado desapercibida para los grandes -y pequeños- agentes industriales. Esto implica ciertas formalidades en términos coreológicos.

Un ejemplo depurado de esto lo dan los bailes utilizados en calidad de emoticono por Fortnite, videojuego que alcanzó un éxito absolutamente arrollador (en mayo de 2020 el juego contaba con 350 millones de cuentas registradas, el 4% de la población mundial (Chapman, 2021)). Los criterios curatoriales de selección de pasos de danza para el juego por parte de la compañía son fáciles de imaginar: que sean lo suficientemente populares como para ser reconocibles, pero lo suficientemente excéntricos como para resultar divertidos; suficientemente fáciles como para ser por principio accesibles, emulables, pero lo suficientemente

complejos como para motivar un reto al respecto y la consiguiente satisfacción al superarlo y, ante todo, que resulten generalmente pantomímicos, fuertemente expresivos sin la exigencia de conocer tácitamente ningún significado de antemano. O más sencillamente: se han dedicado a calcar los pasos más icónicos y virales disponibles

No deja de ser alarmante que este proceso suponga *de dicto* la circunscripción de una patente privada acerca de un movimiento corporal humano: bailarines cuyos movimientos han sido calcados por la compañía para su juego como Alfonso Ribeiro (célebre actor del personaje Carlton Banks en *El príncipe de Bel-Air*) han iniciado demandas en su contra y finalmente desistido por encontrarse con el fallo judicial de que «unos pocos movimientos son algo demasiado simple para suponer una coreografía» y por tanto no pueden ser propiedad de una persona (Rondina, 2019). No tan razonable parece que, al mismo tiempo, el *Fortnite* venda, con ingente lucro, el acceso de los usuarios a cada uno de estos pasos apropiados: el *Flam* podía conseguirse pagando unos 8 dólares de los que el creador original, por lo dicho, no percibe crédito alguno. La danza como bien inmaterial es el idóneo a expoliar, por poder encajar perfectamente bajo la forma mercancía y, a la vez, carecer de una matericidad objetiva registrable y reivindicable o, a la vista de lo jurisprudente, de la suficiente complejidad.

Que ciertos agentes busquen rentabilidad explorando la posibilidad de compartir con la máxima rapidez y en el mínimo formato la, a su vez, máxima cantidad de información es una estrategia convencional de optimización tecnológica: reducir progresivamente el tamaño del transistor necesario para procesar la misma cantidad de datos. Una ley de Moore estética. Esta microtemporalización higiénica (higienizada) de la danza parece requerir que cada una de esas píldoras sea absoluta, autocontenida, que esté limpiamente completa: no un extracto parcial entresacado de una unidad coreográfica total mayor que, de por sí, quede fuera de escena (según etimologías: «obscena» (Preciado, 2020, pág. 189)). La edición y maquetación (las industrias del diseño y el marketing/publicidad) juegan, por ende, un papel importante. Un mercado de moléculas semióticas: unidades mínimas de sentido estable.

Lo oportuno es darse cuenta de que no todas las formas de danza se predisponen o adaptan a esa asíntota, que no todas están compuestas por piezas tan escuetas, por estructuras aptas u óptimas para la microcompartimentación industrial de contenidos audiovisuales, pese a que

algunas sí sean violentables de uno u otro modo para ser artificialmente formateadas según esta mutación específica de la forma mercancía. Sin olvidar que, si a la prerrogativa anterior le añadimos el ser cualitativamente consumible para el máximo número de usuarios, las modulaciones no serán solo formales.

3. COREOGRAFÍA, COREOLOGÍA, COREONOMÍA

Para que una danza resulte reconocible ha de mostrar, como mínimo, ciertas consistencias entre sus propias manifestaciones, aunque no sean aparentes. Pero estas consistencias pueden ser de muy distinto tipo. Por limitarnos aquí y ahora a un sentido común extendido en la cultura estética occidental contemporánea, en términos lógico-proyectivos: una danza resulta identificable cuando parte de las mismas premisas o cuando llega a las mismas conclusiones. Lo segundo es mucho más fácil de llevar a cabo que lo primero, pero también tanto más discutible. Es decir, es fácil identificar las danzas que están ejecutando un imitador actual de Charlie Chaplin o una bailarina europea, blanca, clasemediana y cisheterosexual que aprende en 2022 *vogue* en una academia (siendo esta una danza estadounidense, racializada, proletaria, transhomosexual y festiva del siglo XX) al mismo tiempo que es directamente falso que en ambos casos se esté llevando a cabo el mismo ejercicio artístico (y político, y psicológico, y económico, y social, y sexual) que los que originaron las danzas cuyos *resultados* están siendo emulados. Mucho más difícil sería, al fin y al cabo, reproducir las reflexiones y operaciones de Chaplin o de la comunidad originaria del *vogue*, sabiendo con toda probabilidad que, llevándolos a cabo en un lugar y momento -y contexto cultural, y por parte de sensibilidades personales- tan distintos, los resultados necesariamente serán divergentes. Matemáticamente, es una ecuación extremadamente sencilla: $X \times Y = Z$. Habiendo variado necesariamente uno de los factores (el agente bailarín en su circunstancia), llegar a la misma conclusión solo es posible por azar o variando hábilmente el otro factor (la operación estética), que sí es intervenible, o bien, si se mantiene este segundo factor, la conclusión diferirá. Esta es también la diferencia operativa entre descontextualizar y recontextualizar.

Pueden entenderse, simplícidamente, estos resultados fenoménicamente observables, las conclusiones últimas y expresas de un proceso

creativo concreto, como las «coreografías» propiamente dichas, y comprenderse, por su parte, las distintas metodologías, operaciones, axiomas y teoremas, herramientas, mecanismos y dinanismos y prácticas heurísticas deliberadas mediante y conforme a los cuales dichos resultados son obtenidos bajo el término «coreología», hasta ahora estrechamente utilizado en acepción a las prácticas notativas y documentales, pero comprensiblemente utilizado también, con acierto, para referirse al estudio estético y científico del movimiento —humano— en general, lo cual, al fin y al cabo, puede entenderse también en su acepción práctica y propositiva, y no solo como demarcación de un área de estudio. Como venimos de argumentar: una misma coreología podría dar lugar a distintas coreografías, tal y como una misma coreografía podría obtenerse a partir de coreologías diferentes.

Por lo demás, hay que subrayar que dichas coreografías, manifestaciones puntuales y siempre particulares del acto de bailar, por sus similitudes compartidas terminan por constelarse, por formar entidades abstractas autónomas e identificables que son a las que propiamente nos referimos al hablar de danzas. Esto no se refiere a la discusión filosófica nominalista tradicional sobre la existencia de entidades no particulares (universales), sino a la observación de que no todas las danzas esporádicas terminan por cuajar en una práctica con sentido propio identificable al margen de sus —distintas— manifestaciones, y de que habrá motivos concretos y estudiables para que ello llegue, o no, a ocurrir. Un ejemplo. La comunidad bantú kikongoparlante presuntamente desarrolló el baile n'golo bajo laya de rito tradicional de madurez, inspirado en movimientos animales, como un código corporal que resultó aprovechable en la diáspora africana moderna como arte marcial por parte de los grupos angoleños esclavizados por los portugueses en Brasil. Cuando decimos «capoeira» no nos referimos al hecho originario de celebrar una mayoría de edad mediante la danza de un combate ritual (coreología), pero tampoco a una de las manifestaciones coreográficas, una roda concreta, que se bailara en un quilombo específico a un día y una hora por unas personas y no otras (coreografía): nos referimos a la capoeira como constelación, como idea sustantiva abstraída tanto de sus parámetros metódicos como de sus sucesos fenoménicos, y sin embargo constituida por todos ellos. Es entonces cuando puede cobrar sentido utilizar un término como «coreonomía» para referirnos a esas configuraciones consteladas, por subrayar la correspondencia astronómica y en préstamo de la misma

flexión que en la lengua castellana muestra el término «fisionomía» para referirse al conocimiento arquetípico de somatotipos frente a la «fisiología» como el estudio de la funcionalidad y etiología interna de esos mismos organismos (vivos).

Por una «danza» se podrá entender, pues, tanto la reunión simbólica, abstracta y universal de todas las manifestaciones históricas de movimientos símiles (una lengua sigue viva con que siquiera alguien la hable) como el código ordenante según el cual dicha similitud se da (reconocemos la lengua íbera aun si no captamos su semántica). Dicho todo lo cual, se hace más comprensible la consideración de que no todas las danzas muestren la misma estructura ni el mismo metabolismo. La diferencia más evidente y que más nos importa aquí es la que sigue. Ciertas coreonomías se constituyen como un sistema impersonal, extemporal y deslocalizado, como un glosario delimitado compuesto por elementos predefinidos y modularmente estructurables entre sí: cada módulo, al que llamamos «paso», estaría definido de forma autosuficiente y estanca previamente a su puesta en relación con otros, con los cuales iría hilándose sintácticamente siempre según sus posibilidades naturales internas de composición (y, en su caso, de normas artificiales externas, ya sean incitativas y/o prescriptivas o disuasorias y/o prohibitivas).

Este es el caso de léxicos como el *ballet* clásico (*Plié, Arabesque, Jeté*, las cinco posiciones base), el *breaking* (*Six-step, Hook, Headspin, Rummenigge*), el *parkour* (Gato, Rompemuñecas, Ladrón, Laché) o la escuela de Bob Fosse (*Crunchy Granola, Erté, Pippin*). En otras palabras, esta tipología de danzas, que podríamos llamar «sistemáticas» o «de sistema», estipulan sus propias moléculas como técnicas discretas, definen sus propias unidades mínimas constitutivas y las trabajan como paquetes independientes y claramente diferenciados. No es accidental que a este trabajo suela denominárselo «entrenamiento», algo que carecería de sentido para otro tipo de danzas, como la mayoría de las sacras o las espontáneas y populares (*Folk*) que se dan en una verbena o una boda.

¿Cuáles serían, más propiamente hablando, esas otras, las no sistémicas? Por simplicidad del argumento, basta con pensar la negativa contrapuesta de las anteriores. Danzas que no pueden realizarse en cualquier momento o lugar (ni por cualquier persona) son imposibles de entrenar y, por ende, difícilísimas de ejecutar si se basaran en el dominio técnico de un acervo de pasos concreto: algo que apreciaba la corte monárquica francesa del carácter sistemático y virtuosista del *ballet*, perfecto para

sustanciar unos pulcros ideales de orden tanto como para ostentar el tiempo de ocio requerido para su ensayo.

Por cierto que esto implicaría danzas metabólicamente más difíciles de producir: la corporalidad del duelo, la euforia, el trauma o el orgasmo son realmente difíciles de replicar organizadamente y a discreción, lo cual por cierto explica la tendencia general de las danzas *sistémicas* al hieratismo, la impostura o el fingimiento. Estas otras serían danzas no computables, no regidas por el cálculo gramatical de una fraseología coherente: la rave, el trance, el acto reflejo, el movimiento espejo, la ebriedad, la mística, el pánico, el pogo, el éxtasis, el gogó, el sexo o el combate a muerte. Son danzas no compuestas por pasos, sino por ontologemas diferentes y específicos.

4. EL MÉTODO COMO MEDIDA

En estos mismos términos formales, no obstante y por diversos motivos, la historia de la danza contemporánea no se cuenta en obras, ni en movimientos, ni en eventos y casi ni siquiera en bailarines o coreógrafos. Se cuenta en métodos (a menudo eponímicos): Cecchetti, Graham, Limon, Horton, Hawkins, Forsythe, Malkovsky, Vadim, Feldenkrais, Gaga, *Flying-low*, Kova o *Asymmetrical motion*, entre un innumerable etcétera. Esto probablemente se deba, en un principio, a las evidentes dificultades de conservación y transmisión de prácticas sin resultados objetivados ni herramientas notativas fiables, como es notorio en el caso de las artes marciales tradicionales. La duda aparece en si estos «métodos» funcionan como recetarios, cajas de herramientas coreológicas creativas con las que aprender y expandir un espectro de posibilidad coreográfica, o si por el contrario son colecciones cerradas de pasos, vocabularios tesaúricos estáticos y envasados al vacío con el fin expreso de su iteración pretendidamente inmutable; algo, por cierto (el esencialismo inmovilista), totalmente comprensible en el caso de prácticas que no han contado con otro medio de conservación y perpetuación que una constante auto-anástilosis performativa. Y vale la pena resolver la duda, pues de ello dependerá qué se consiga poner en circulación como mercancía.

Erick Hawkins fue un bailarín, formado en estudios helenísticos y en la compañía de George Balanchine y más tarde la de Martha Graham, que fue vehemente en su resolución por desarrollar un método

coreo-kinesiológico basado en la búsqueda de la belleza inherente a los movimientos fisiológicamente ilesivos y eficientes. Este método, por tanto, es realmente una prescripción heurística, un criterio de investigación y creación, y eso es algo de por sí inmercantizable pero sí capitalizable, como en seguida vamos a ver. Numerosísimas investigaciones somaticistas e intensamente propioceptivas han continuado y enriquecido este trabajo, directa o indirectamente, desde los estudios corpo-gravitatorios de David Zambrano a la organicidad acrobática de Link Bérthomieux, Yvonne Smink o Chey Jurado, en modos genuinamente innovadores y gemelos en el espíritu común de cultivar una danza que escuche al cuerpo físico, lo respete y lo cuide, y halle belleza en ello.

No obstante aparece en escena Ido Portal, un capoeirista israelí que, tras un viaje de autodescubrimiento personal por el mundo, decide crear la *Movement Culture*, a veces denominada simplemente «El Movimiento», un método holístico y pretencioso que dice resumir de manera absoluta el estudio completo del movimiento humano puro a fuerza de infografías estilizadas, mercadotecnia estándar y retórica de autoayuda, originando una sub-industria dedicada casi en exclusiva a entrenar personalmente a clientes acaudalados que busquen un método universal, integral y total con el que asemejar sus cuerpos y capacidades a los del gurú.

Es decir, que estos «métodos» pueden entenderse, en el simple sentido académico tradicional, como campos de estudio guiados por ciertas directrices investigativas explícitas, en los que cabe desplegar herramientas científicas convencionales y normalizadas y compartir públicamente sus resultados ante y entre un entorno crítico y profesional de agentes pares, además de estableciendo en paralelo instituciones accesibles de educación superior a través de las cuales transmitir dichos resultados e integrar nuevos agentes investigadores en el proceso de estudio y creación. Es una estrategia igualitaria de socialización pública y a distintos niveles del trabajo científico-artístico que, al margen de una posible consideración moral o partidista, técnicamente ha resultado ser el mecanismo investigativo de mayor rigor y excelencia que civilizatoriamente conocemos. Otra opción, argüiblemente divulgativa o democratizante, la ofrece la forma mercancía.

5. EL ESTILEMA, LA VERONAL Y EL FETICHE

Al hablar anteriormente de las danzas como de constelaciones se sobreentendía que las relaciones existentes entre un paso con este y este otro (y no con aquel o aquel otro), las cuáles iban creando esa malla, ese dibujo o figura estructural reconocible, eran hasta cierto punto naturales: se presupone el hecho no solo de que cierto paso no es libremente relacionable con cualquier otro (algo cierto por pura mecánica), sino de que además tiende —como mínimo, por lo mismo, *mecánicamente*— a relacionarse con preferencia con ciertos otros en particular. Una coreología materialista, corpo-astronómica, podría dedicarse a la búsqueda y estudio de esa relacionalidad interna y natural, algo especialmente rico y provechoso en términos pedagógicos, cuando se piensa en la relación particular y dada de un cuerpo concreto con sus movimientos más o menos favorables. Es, de hecho, al lograr esa conexión e irrigar el flujo inmanente y orgánico entre los distintos pasos cuando utilizamos normalmente el término «estilo»: esa sería la diferencia entre el bailarín primerizo que arroja un movimiento inconexo contra otro por pura vehemencia y el ya experimentado que fluye transicionadamente y con poco esfuerzo entre elementos adecuadamente enlazados según un sentido propio.

Otra concepción, liberalista y abstracta, abordaría esos elementos, esos estilemas, no en búsqueda de un supuesto sentido interno e inmanente a/entre ellos y para quien los trabaja, de sus orígenes, contextos, comunidades y razones de ser en él coagulados, de una significancia idiosincrática presupuesta como averiguable y cultivable, de su semiosis encontrada, sino como piezas, sillares o mampuestos (según se los produzca expresamente o, encontrados, se los refine o no) plenamente disponibles para conformar, si no ya un zodíaco, sí un estrellato artificial regido no por viabilidades o necesidades internas a los materiales sino según criterios, y tendencias y exigencias, externos a ellos. Esta ontología descualitativa, mecanicista y utilitarista, por un lado, resulta consecuentemente más descuidada e incluso violenta (semióticamente) para con los materiales que maneja pero, al mismo tiempo, también —y por lo mismo— mucho más adaptable, eficiente, ágil, flexible y reconfigurable conforme a una demanda dada o un objetivo proyectado. No es en absoluto de extrañar, por tanto, que esta segunda opción haya sido la preferente para la industria escénica mercantil, pero sí es muy importante

percibir que no lo es por accidente o casualidad, sino por una afinidad ontológica radical: son tecnologías productivo-distributivas gemelas, programadas a partir de los mismos axiomas metafísicos de neutralidad material y principios metodológicos de libertad operativa irrestricta.

No es extraña, por tanto, la comprensión mercantil del «método» en danza como ese producto concreto: la aglomeración en realidad apenas *estilématica* de un supuesto estilo, código o idiolecto, identificable como privado y capitalizable como marca, equilibrable entre su capacidad icónica para ser reconocible como idéntico a sí mismo, pese a sus variaciones, y su habilidad para mutar *ad hoc* y adaptarse a las cotizaciones al alza de un mercado artístico de intercambio de valores. Hay muchos ejemplos exitosos de esta operación, pero uno en particular resulta especialmente cercano y conocido y es, verdaderamente, la manifestación perfecta y paradigmática de ello.

La Veronal es una compañía de danza radicada en Barcelona en activo desde 2005, dirigida por el onteniente artísticamente conocido como Marcos Morau, ganador del Premio nacional de danza 2013 del Ministerio de Cultura, y con un elenco apreciablemente estable y en su mayoría femenino en el que desde 2008 se destaca, como asistente principal de coreografía, la bailarina Lorena Nogal, a su vez premio 2016 de la Crítica de Cataluña a Mejor intérprete de danza, entre los otros muchísimos reconocimientos y galardones con que cuenta la compañía.

Su éxito, además de por los más que evidentes talento y entrenamiento de todos sus integrantes, está conscientemente radicado en la articulación de su práctica a partir de un método, código, lenguaje o matemática bautizada como Kova, que ha pasado de ser toda una tendencia a convertirse casi en un modelo para las estudiantes de danza de la región. Ese lenguaje, por principio, es *coréutico*.

Entenderemos por «coréutico», críticamente, el uso histórico y conceptual propuesto por parte de coreólogos, o coreutas, como Rudolf von Laban (muy especialmente su kinesfera y su sistema de 27 coordenadas) o Valerie Preston-Dunlop, y profusamente desarrollado por creadores como William Forsythe (cuyas *Improvisation Technologies* suponen una culminación del proyecto de Laban): el estudio analítico y geométrico del movimiento entendido estructural y esquemáticamente en relación con el espacio, de forma continua y con carácter absoluto. Lo contrario, por tanto, a la comprensión «sistemática» que dividía la danza por pasos como paquetes plurales prefigurados, discretos, diferentes y acotados,

compactos, estancos, semióticamente cargados e idénticos a sí mismos. Y es ya una constante que, al recordar que von Laban fue el coreógrafo oficial del Tercer Reich y abrazó con naturalidad los ideales del nazismo (Dickson, 2016), casi siempre se lo atañe directamente a sus trabajos expresionistas de danza de coros o masas (*ensemble*) como forma de reivindicación ritual-folclórica aria y casi nunca, al menos indirectamente, al papel abstractivo, universalista e higienizante de su método, como puede sostenerse desde una lectura filosófica cercana a la Teoría Crítica (Adorno & Horkheimer, 2007). La coreutica es una comprensión semióticamente aséptica (de nuevo, incualitativa), proyectiva y abstracta, liberalista, del movimiento que lo des-gestualiza, des-historiza, des-identitariza e higieniza para entenderlo de forma purificada, coordinada, vectorial y topográfica.

La Veronal hace literal esta última cualidad y considera su propio método un conjunto de «herramientas geográficas», del mismo modo en que la mayoría de sus creaciones se titulan por topónimos y su propio nombre es el de un gentilicio aproximado. Es una danza metafóricamente deslocalizada, cosmopolita, aeroportuaria, que ha desgranado sus elementos ostensiblemente tanto de aquella tradición coreuticista como, más en concreto, de las bases del ballet neoclásico unidas a las técnicas más sofisticadas de disección y composición de ciertas tradiciones de danza urbana (muy especialmente las facetas proyectiva, disociativa y computacional del *poping*), lo cual da un rígido contrapunto particularmente evidente a la tendencia de la danza contemporánea española convencional (desde el posfranquismo) al organicismo dúctil¹.

A partir de esa fórmula, aparentemente sencilla pero híper funcional, que es un éxito total de la ingeniería coreográfica, y siguiendo sus reglas técnicas, el proceso es apreciablemente arbitrario y consiste en ir probando elementos y deteniéndose en unos u otros por intuición espontánea y acrítica, formando, así, poco a poco los rasgos reconocibles de la compañía: piernas *en dedans*, intérprete en peana, autocaricias, faz inexpresiva, torso fuera de eje, etc. El resultado es un instrumento de composición coreográfica potentísimo a la vez que esterilizado: al carecer deliberadamente de contenido expresivo propio (lo que no lo hace menos expresivo formalmente) permite una enorme compatibilidad con multitud de temas, motivos y dramaturgias, al tiempo que mantiene una coreo-marca propia y reconocible, todo lo cual es justa y adecuadamente

valorado y aclamado por las instituciones y públicos de élite de la danza patria e internacional.

El problema estructural que permite pensar el triunfo de este mecanismo, por recordar la relación entre esta cuestión y las redes sociales, es el mismo que adolece por definición la industria contemporánea del diseño en general: fetichizar, es decir, desacreditar el conjunto de obras ingenizadas y desarrolladas por otras –comunidades de– personas al reducirlas a capturas (!) de pantalla, *moodboards*, pines de Pinterest (*pinterestización de la vida*), guardados de Instagram, *likes* de Tumblr y en general «recursos libres» (exentos de impuestos estéticos) que fagocitar y procesar en beneficio propio sin retorno, crédito o mención a sus desarrolladores, sean estos individuos o comunidades. La obra propia es la *gravitas* en torno a la cual aglomerar las de los demás, un gólem *duty free* que agrega esfuerzos ajenos en derechos de explotación privados y, así, verticaliza la producción, la distribución y el consumo del arte, y abarata la contratación: basta contar con uno de estos agentes sintetizadores para rebañar todo aquel acervo que *tentacularizan* (Egaña & Rocha, 2019).

En su versión moderada y no necesariamente mercantil, esto sencillamente significa que afrontar al trabajo de un creador siempre implica acceder indirectamente a todo el bagaje que ha conformado natural u orgánicamente, congruentemente, su sensibilidad y sus talentos, el cual sintetiza, pule, enriquece y supera. No obstante en su versión maximalista, optimizante y acaparadora (apropiativa o expropiativa), implica tratar de condensar el mayor rango posible de referencias y aportes bajo un solo individuo, el cual necesariamente ha de mantener hacia dichas referencias una relación ahora forzada, unilateral o injusta, extractiva o en el peor de los casos violenta.

En esta segunda instancia, sin duda más competitiva, se habría de considerar que cualquier sujeto tiene cualquier tipo de acceso a cualquier material. Consumir el mundo autointeresadamente, aspirando los distintos contenidos como posibles remaches con los que conglomerar la efigie propia. Liberalizar el aprovechamiento pero privatizar el provecho, y restringir el control sobre las aduanas económicas y sociales de acceso al espacio cultural para impedir la disputa de lo capitalizado y los instrumentos (físicos, intelectuales, financieros, sociales, profesionales, políticos) de capitalización. Un buen ejemplo de lo cual bien puede serlo este vídeo-denuncia a Yoann Bourgeois sobre su metodología obvia y

deliberadamente expropiativa. De nuevo y por último: es la tendencia natural de un mercado desregularizado asintóticamente orientado a la explotación optimizada de los recursos disponibles.

Una alternativa, menos eficiente pero más eficaz, sería una labor comisarial de curadoría, coordinación y/o programación que compartiera oportunidades y autoridades, que respetara sin posible confusión la integridad de las obras, sus autores y sus contextos añadiéndoles el valor de su distribución o puesta en relación y (re)distribuyendo proporcionalmente los beneficios. Existe usualmente un debate en la dirección coreográfica acerca de la medida en que la ineficiencia de esta diagonalización u horizontalización del proceso productivo es preferible o siquiera plausible (Iniciativa Sexual Femenina, 2020).

En definitiva, entender cuál puede ser una crítica congruente a este aparato, como era de esperar, requiere visitar breve pero inevitablemente el carácter de fetiche que toma la mercancía al integrarse en determinado modo de producción. Celebérrima cuestión propuesta por Karl Marx en el primer capítulo de la primera sección del primer volumen del primer libro de *El Capital*. Aquí basta y sobra con conocer su formulación elemental:

El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores (Marx, s.f., pág. 52)².

Para clarificar esta relación ontológica, primero hay que explicar más concretamente cómo se da, a nivel formal y sutil, una operación de mercantilización en danza.

6. PARKOUR Y PREFERENCIA INDUSTRIAL

Al distinguir anteriormente entre danzas sistemáticas y asistemáticas, el primer indicio es que será precisamente aquella primera familia, ese primer *caelum* de constelaciones modulares y arquitectónicas todas ellas,

las orgánicamente implementables, sin grandes modificaciones, en un sistema distributivo según unidades individuales y reducidas de información como las solicitadas, manufacturadas, priorizadas y estandarizadas por el capitalismo audiovisual contemporáneo.

En el caso del *parkour*, dicha modulación fue tan desequilibrante que terminó por romper con la propia razón de ser de la disciplina y hubo de constituirse como otra coreonomía distinta para poder ser convenientemente mercantilizada. El *parkour* clásico fue desarrollado primigeniamente a partir de la profunda impresión que distintas formas africanas de movimiento dejaron en el oficial de la marina francesa Georges Hébert (1875-1957), lo cual, unido a su sensibilidad por el *ethos* propio de la estatuaria y gimnasia griegas clásicas, dio lugar a su «Método natural», una síntesis de fisicalidad, virilidad y moralidad con la que desarrollar el cuerpo humano (impugnando expresamente la estaticidad corporal impuesta a las mujeres) a fin de «ser fuerte para ser útil» (Dodger, 2005), y que en la práctica se tradujo en la confección de las primeras carreras o recorridos («*parcours*») multifuncionales de obstáculos, hoy el estándar internacional de entrenamiento militar e incluso de parques infantiles de juego, o de los célebres WOD («*Workouts of the Day*») del tan alabado *Crossfit*, y en la insistencia en el entrenamiento físico a través de espacios «naturales» no prediseñados para ello. Lo cual, por cierto, le valió la Legión de Honor del Gobierno de la República Francesa.

Estas técnicas se implementaron en el despliegue de los bomberos del ejército francés, cuerpo en el que se enroló el vietnamita mestizo Raymond Belle, a la sazón un virtuoso en ellas, quien se lo transmitiría a su hijo David, el cual, hibridándolo con su influencia por las artes marciales popularizadas por el cine, en concreto el *qinggong* usado por Jackie Chan, el anime *Dragon Ball* y la filosofía *Jeet Kune Do* de Bruce Lee, fundaría el *parkour* como método con el que desplazarse de un punto A a un punto B de la forma más eficiente, rápida, sencilla y útil posible. En términos estéticos, el resultado es apreciable narrativamente como un recorrido propiamente dicho, continuo y congruente por un entorno encontrado llevado a cabo ante todo con fluidez, y es una disciplina que comenzó a popularizarse y distribuirse con las apariciones televisivas y cinematográficas del propio David Belle y, en adelante, adecuadamente escanciado cinematográficamente a lo largo de cortometrajes alojados en distintas webs (a partir de 2006, principalmente Youtube).

Y es especialmente revelador cómo fue progresiva e implacablemente sustituido por su mutación específica anglosajona, el *Free running* (que puede entenderse como una escisión, icónicamente liderada por Sébastien Foucan, del ADD [Arte Del Desplazamiento] cultivado por Yamakasi, el grupo original de David Belle), y que está por su parte enfocado en la acrobatización compartimentada de movimientos particulares, arriesgados, sobredificultados y complejizados en emplazamientos estáticos concretos (lo que de por sí, en un sentido muy literal, traiciona la noción de recorrido, *parcour*) cuando no artificialmente contruidos. En su práctica, los virtuosos contemporáneos de esta disciplina normalmente hibridan ambos polos, pero el hecho es el mismo: la viralización y el patrocinio compulsivo por parte de macrocorporaciones de bebidas energéticas se ha epicentrado en su vertiente espectacularista, testosterónica, acrobática y microconsumible. Los *free runners* se han transformado de artistas en atletas (*athletes*) y de atletas en creadores de contenido.

Esas distintas diferenciaciones de hecho corrieron paralelas a la conflagración de otra disciplina autónoma: el llamado *Tricking*, consistente en el estudio sin restricciones estéticas ni técnicas (emancipado, pues, de todo trabajo gimnástico) de las posibilidades totales de sobredificultación y sobrecomplejización del salto acrobático del cuerpo humano en entornos practicables diáfanos de suelo liso.

Es decir, se observa cómo una práctica utilizada con muy diversos fines, como es la glorificación estética y moral del cuerpo físicamente apto y servil a la República o la necesidad polemológica de una potencia colona imperial de desplazar unidades interventoras de emergencia con eficacia por terrenos de difícil practicabilidad, es susceptible de formateo industrial hasta el punto de ajustarse quintaesencialmente a las directrices optimizantes del capitalismo de plataformas.

El mecanismo para ello: inversión publicitaria, producción en cadena de equipamiento especializado (tanto ergonómica y funcional como simbólicamente), sponsorship icónizante de «atletas» (la noción de la práctica como arte se diluye progresiva y fulminantemente), y sobrevisibilización estéticamente idolátrica y consagratoria de dicha élite deportiva hasta capitalizar y resignificar totalmente el sentido propio de la práctica. Lo mismo le ocurrió, muy evidentemente, al *skate*, el *surf* o el *break*, como patrón general de procesamiento estético para con las prácticas corporales o danzas llamadas *urbanas*, es decir —y muy

someramente—, no cultivadas (o quizá no cultivables) institucionalmente.

7. CAPITALISMO UROBÓRICO NATIVO DIGITAL

Esta operación coreomórfica es, sin embargo, la propia de un corporativismo audiovisual web aún en gestación. Lo que esas corporaciones encuentran son prácticas ya vigorosamente socializadas, complejamente intrapolitizadas y autoviabilizadas durante décadas; el trabajo de esos ejecutivos industriales es uno de resignificación, de rastreo y detección de las facetas aprovechables y acentuables o modulables a su favor (el formato batalla, el componente espectacular, la juventud de su demografía, etc.) y de autolegitimación vía la corporativización de figuras referentes y legitimadas dentro de dichas comunidades, algo extremadamente facilitado por la precariedad de partida en la que el propio sistema económico-político las había colocado en un primer momento.

Un hecho distinto ocurre en la relación de dicho entramado empresarial una vez se ha constituido en plenitud, entendiéndose por tal cosa que haya logrado circunvalar por completo y morderse la cola, como la serpiente Jörmungandr, el mundo de la audiovisualidad digital a nivel usuario, muy especialmente en lo referente a las redes sociales, las cuales alojan a más de la mitad de la población mundial (53.6% concretamente, 79% en Europa occidental y más aún en deciles jóvenes (Statista, 2021)). Este empresariado urobórico trabaja una alquimia distinta: no ya la migración de un material explotable, sino el desarrollo nativo y a medida de nuevos contenidos, cumpliendo el dogma de verticalizar íntegramente el proceso económico. Tik Tok da perfecta muestra de ello, cultivando una plétora de contenidos coreográficos específiquísimamente tallados y pulidos para ajustarse con una compatibilidad atómica a su canalización algoritmizada y viral. Algunas de las categorías estéticas que engrasan dicha cañería, solventemente estudiadas por Sianne Ngai (Cfr. Ngai, S. (2015). *Our Aesthetic Categories*. Harvard University Press.), las conocemos como lo alocado o audaz (*zany*), lo interesante (*interesting*) y lo lindo o mono (*cute*).

8. LAS CATEGORÍAS DE LA MERCANCÍA

La operación de formateo y coreomorfización según preferencias (o exigencias) de distribución y consumo no es una práctica exclusiva del oligopolio publicitario digital convencional. Existen, por descontado y también, violencias similares en la industria escénica contemporánea, inclusive la institucionalizada. No obstante, es también claro que el primer sistema utiliza de template la forma mercancía con una radicalidad molecular, en la que la violencia formal es total, mientras que el segundo comprendería formalizaciones y, de hecho, mercantilizaciones aparentemente más holgadas, laxas o ambiguas. Son mercancías, pero a otra escala, y el pacto es que en esas oquedades, supuestamente, caben cosas que no lo son. El objeto «pieza de danza» se talla a medida del circuito pero se deja su interior hueco. Ser coreógrafo profesional es, en la práctica, encontrar modos de rellenarlo. Las categorías estéticas que rigen y según las cuales aquella operación se lleva a cabo, sin embargo, no difieren; es como si la esteticidad burguesa contemporánea se manifestara de forma cualitativamente similar o incluso idéntica tanto en su dimensión mercantil como en su faceta estatalizada, a pesar de que sí se distinguen cuantitativamente, en su retícula, en la escala en que ejercen la –misma– presión (re)formalizadora.

Sabemos, por tanto, que la escala de mercantilización varía, y que aproximadamente oscila entre la unidad mínima de atención en redes sociales (que es variable, los *Vines* tenían una duración máxima de seis segundos y las *stories* de Instagram una de quince) y los formatos teatrales: entre ocho y veinte minutos para programas compartidos o medimetraje escénico de entre cuarenta y cinco y noventa minutos para función aislada. Esto solo se refiere a la homogeneidad en el formato, pero cabe preguntarse si también la hay en sus cualidades.

Y es que algo así puede observarse sin dificultad en la asimilación de las llamadas danzas urbanas por parte de la escena de danza contemporánea institucional española. El caso más puro seguramente sea el de Dani Pannullo, cuyas producciones cuentan casi indefectiblemente con códigos de danzas callejeras (urbanas no de club). Es precisamente la coincidencia de ciertos rasgos estéticos comunes a sus diferentes propuestas lo que permite delimitarlos e identificarlos por contraste a los elementos que sí varían, y pensar que su persistencia quizá sugiere que el resto de elementos contingentes y variables al fin y al cabo sirven, casi

solo auxiliariamente, para justificar la iteración constante de dichos valores estéticos: elencos efébricos, generalmente masculinos, jóvenes, atléticos y, según casos, racializados, vestuarios entre deportivos y tendentes al seminudismo, atrezos solemnes y coreografías en general exhibitivas, virtuosas, afectadas y gestualmente austeras. Es un caso tan común que parecería que las tres cualidades estéticas a través de las cuales se turistifican los códigos danzarios informales o no institucionales fueran el espectáculo, lo exótico y lo erótico. Y no hace falta un gran esfuerzo teórico para comprobar que estas tres categorías coinciden sinónimicamente con las señaladas por Ngai. Otros casos más o menos obvios, como el de Akram Khan, podrían mencionarse en este sentido. Lo delicado de estas situaciones es que impidan que las cosas se muestren como son para, en cambio, hacerlo como se cree que quien las va a ver cree de antemano que son; algo tan condescendiente como prejuicioso, lo cual es otro problema en sí mismo.

Pese a que estas cuestiones valdrían su propio y extenso comentario, lo pertinente aquí es sospechar que la aparición de exactamente la misma matriz categorial en dos ámbitos tan pretendidamente dispares quizá indique que esa sea la malla estética desde y a través de la cual la forma mercancía se manifiesta preferentemente. Igual de suspicaz será deducir el correlato subjetivo (el sujeto mercanciado) que un objeto así, al mismo tiempo, presupondría y construiría: la espectacularidad es la cualidad pasivizante y polarizante por excelencia, dispone rígidamente un elemento independiente, activo, dinámico, positivo y propositivo, el objeto, frente a un sujeto asimétrico, pasivo, estático, negativo y receptivo; el exotismo, qué duda cabe, apuntala una diferencia ontológica de otredad, de extrañeza y sorpresa, de no correspondencia entre lo mostrado y el espectador, atornilla en la mente del receptor la idea de que el objeto que presencia le es impropio, desigual e infamiliar, y precisamente por eso maravillante (*Wunder*), y que ocupa respecto de ese objeto una posición de prioridad y preponderancia cultural; lo erotizado, por lo demás, subraya la naturaleza complaciente y subordinada (pues, en estos términos, no es recíproca) entre quien baila y quien ve bailar, ya sea en la pantalla o en el teatro.

Ese sería el ideal prototípico de individuo burgués coreoestimulado, la figura demandante, el público, el *target* modélico a medida del cual las danzas aspiran financieramente (y no solo) a hacerse y ser; por orden: una efigie consumista, clasista y erotista que se piensa a sí misma como

humanista y universal, neutral, homogénea; y es homogeneizante porque el pluralismo no consiste en imaginar una sociedad ricamente heteróclita en la que cada grupo tenga, no obstante, un rígido lugar asignado, sino hacer real la posibilidad de que las mismas posiciones las ocupen perfiles que nada tengan por qué tener en común entre sí salvo su igual capacidad para desempeñar ese rol. Dicho muy resumidamente, aquello es la base estética de un proyecto político desigualitarista. Puesto de otro modo: pensar la igualdad es bailar su inversa.

9. CONCLUSIONES

Hemos examinado con generalidad el modo específico en que la forma mercancía se relaciona con el hecho dancístico. Para ello ha resultado necesario clarificar y actualizar la terminología y el aparato conceptual general con el que podemos considerar analíticamente las obras coreográficas en términos formales y mesoeconómicos. Hemos observado cómo esa compatibilización se centra prioritariamente en unos géneros concretos de danza, puede llegar a incluir (previa modulación) otros y, finalmente, resulta imposible para otras tantas coreonomías por motivos muy concretos, apreciando que dicha homologación mercantil no se da solo en la medida de los formatos sino también en la categoría de sus contenidos.

Hemos subrayado, igualmente, cómo dicha operación supone ciertos daños hacia ciertos materiales, prácticas, comunidades y sujetos también muy concretos y, en definitiva, que todo ello cobra tanto más sentido en la indicación o incluso formulación de una alternativa.

Ciertamente el gesto antitético es el más obvio, sencillo y burdo, pero quizá de provecho: bailar la inversa de lo dañino, es decir, esforzarse deliberadamente en crear obras que resulten imposibles de asimilar por lo mercantil. El problema, como señalábamos desde un principio, es que esto a menudo desintegra también las potencias bien positivas y necesarias que lo mercantil se arroga en exclusividad: de ahí la plétora de piezas deliberadamente aparatosas, irreplicables, aburridas, epatantes, desagradables, irritantes, hostiles, deprimentes, crípticas o neuróticas, e incluso hipócritas, de la llamada danza posmoderna y sus postrimerías.

Puede pensarse, en cambio, téticamente, la danza en las tres etapas del proceso económico que Ngai observaba de forma *amercantil*, no

definida por defecto ni a favor en contra de ello, sino en pos de todo lo mejor que en esos tres sentido podamos, cada cual y muy relativamente, pretender. Formalmente, por ejemplo, la producción de danza puede entenderse, como mencionamos, en el mismo sentido en el que la investigación científica normalizada se lleva a cabo: como un modo de obtener conocimiento ajustando hipótesis a evidencias empíricas constatables, como el estudio, modelización y abstracción del mundo natural o cultural en fórmulas y teorías comprensibles y experimentos con resultados replicables. Ejemplos de esto lo serían, de hecho, los desarrollos tecnológicos de la coreutica o el *parkour*, o casos concretos como el estudio de Wim Vandekeybus y su compañía Última Vez sobre la acción corporal propia del acto reflejo en la fatiga con la pieza *What the body does not remember*.

También puede producirse movimiento, menos académicamente, desde la curiosidad, la autosuperación o la competitividad autoafirmativa, la acción auto o inter-terapéutica (en términos físicos y psicológicos), la introspección, la militancia ideológica, la feliz celebración acrítica e irreflexiva o el mero expresionismo emocional, entre muchísimas otras posibilidades tan potencialmente valiosas como no necesariamente mercantiles. Tanto como no es necesariamente reprochable el vigente modelo para artistas emergentes de financiación según concurso público de libre competencia con jurado profesional en instituciones públicas de distinto nivel, con entrada subvencionada parcial o totalmente, escalado a un modelo de coproducción internacional que, al mismo tiempo, garantice la circulación de la pieza una vez desarrollada. En todo caso el problema será que no haya suficientes convocatorias, seleccionados y dotaciones para cubrir todo el tejido profesional o gran parte del mismo, ni la suficiente iniciativa, interés ni coordinación por parte de las entidades escénicas para facilitar una circulación que queda al albur de las poco presumibles capacidades de *marketing* de la propia compañía o, más dramáticamente, de la habilidad por pugnar al alza en el maniático algoritmo de una red social programada por una macrocorporación privada californiana.

En cuanto a sus contenidos, para acabar, puede reivindicarse una danza feliz de hacer y de ver, por sanadora o innovadora o divertida o estimulante o hermosa, o pertinentemente incómoda y desafiante por aguda, reveladora o cuestionante según un programa político inteligente, dialogante, autocrítico y bien fundamentado. Tan claro como

eso hay que tener la radical importancia de afirmar públicamente esa danza, de reivindicar las condiciones y los medios para compartirla y hacerla accesible al máximo de sus posibilidades; al fin y al cabo es internacionalmente homologable por defecto: sus barreras idiomáticas no son verbales. Esto implica reclamar el acceso a las programaciones de los espacios públicos con independencia de quién los gobierne y dirija, pues su soberanía en democracia es siempre popular y nunca de su circunstancial gestor. Y en suma, que si no se dan las condiciones jurídicas, morales o electorales para que todo ello sea así, nada habrá más coreográfico, ni menos mercantilista, que seguir pensando, haciendo y bailando por que así sea.

10. OBRAS CITADAS

- ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- CHAPMAN, T. (30 de julio de 2021). *WHAT IS THE FORTNITE PLAYER COUNT IN 2021*. Obtenido de GGRECON: <https://www.ggrecon.com/guides/fortnite-player-count-how-many-people-play/>
- DICKSON, C. (2016). Dance Under the Swastika: Rudolf von Laban's Influence on Nazi Power. *International Journal of Undergraduate Research and Creative Activities: Vol 8* , Artículo 7. <https://bit.ly/3C0uMiM>.
- DODGER, A. (23 de marzo de 2005). *George Hébert and the Natural Method of Physical Culture*. Obtenido de Urban Free Flow: https://web.archive.org/web/20050323090031/http://www.urbanfreeflow.com/articles/methode_naturelle.htm
- EGAÑA, L., & ROCHA, J. (4 de marzo de 2019). *Triunfar en vano, No. de connivencia [1] Km 0 y estraperlo simbólico*. Obtenido de A³Desk: <https://a-desk.org/magazine/triunfar-en-vano-no-de-connivencia-km-0-y-estraperlo-simbolico/>
- HAYES, I. (13 de Febrero de 2013). *Instituto Argentino para el Desarrollo Económico*. Obtenido de <http://www.iade.org.ar/noticias/antoni-domenech-los-trucos-del-neoliberalismo>

- INICIATIVA SEXUAL FEMENINA. (21 de 12 de 2020). *SI NO PUEDO BAILAR...* Obtenido de <https://www.rtve.es/>: <https://www.rtve.es/play/audios/si-no-puedo-bailar/si-no-puedo-bailar-iniciativa-sexual-femenina/5743557/>
- LOCKETT, J. (10 de noviembre de 2016). *BULL-IONAIRES Who are the Red Bull owners, how much is the company worth and how did it start?* Obtenido de The Sun: <https://www.thesun.co.uk/news/2157895/who-are-red-bull-owners-how-much-company-worth/>
- MARX, K. (s.f.). *El Capital*. Obtenido de Librodot.com: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/CAPTOM1.pdf>
- PRECIADO, P. B. (2020). *Testo Yonqui*. Madrid: Anagrama.
- RONDINA, S. (9 de marzo de 2019). *Fortnite dance lawsuit dropped by Alfonso Ribeiro, 2 Milly*. Obtenido de WIN: <https://win.gg/news/fortnite-dance-lawsuit-dropped-by-alfonso-ribeiro-2-milly/>
- SERVIMEDIA. (4 de 03 de 2019). *El Economista*. Obtenido de <https://www.economista.es/economia/noticias/9739760/03/19/La-oit-dice-que-el-trabajo-no-es-una-mercancia-y-pide-a-gobiernos-empresas-y-empleados-asumir-su-responsabilidad.html>
- STATISTA. (7 de septiembre de 2021). *Global social network penetration rate as of January 2021, by region*. Obtenido de Statista: <https://www.statista.com/statistics/269615/social-network-penetration-by-region/>
- TOTAL FREEDOM. (31 de diciembre de 2021). *NYE 2022 (DJ Mix)*. Obtenido de Apple Music: <https://music.apple.com/us/album/nye-2022-dj-mix/1601327893>
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne* (Primera ed.). Madrid: Akal.
- WIEDERHOLT, E. (9 de Noviembre de 2015). *Stance on Dance*. Obtenido de <http://stanceondance.com/2015/11/09/beyond-experimental-dance-an-interview-with-paul-langland/>

11. NOTAS

- ¹ Hecho debido, según Carmen Giménez Morte (catedrática de «Análisis y práctica de repertorio en danza contemporánea» en el Conservatorio Superior de Valencia) a la recepción repentina y sin su escanciado histórico natural, durante la Transición, de toda una tradición de danza contemporánea internacional (principalmente angloamericana) que el aislamiento cultural del franquismo había impedido recibir.
- ² Existen en Marx al menos cuatro modos distintos de comprender la alienación y, por lo tanto, la relación objetual (*Entäußerung* o extrañamiento, *Veräußerung* o exteriorización; *Entfremdung* o enajenación; *Verdinglichung* o reificación). El análisis en pormenorizado de la danza a partir de estos conceptos no procede en este trabajo, cuyo cometido es apuntar con solvencia una cuestión general sin comprometerse escolarmente.