

La danza y el concepto de estilo*

Adrienne L. Kaepler

El uso del término “estilo” se examina con respecto a la danza y se explora su relación con la estructura, la forma y el contenido social. La mayor dimensión conceptual considerada es la forma (es decir, la entidad de contenido), que consiste en la estructura más el estilo. Se explican los *motivos* y *coremas* como la base de las danzas, importantes para el estudio tanto de la estructura como del estilo. Luego se examinan éstos últimos como aspectos de competencia y ejecución. La danza polinesia se describe en términos de canon, estructura y estilo, y se emplean cuatro versiones del *hula pahu* hawaiano llamado *Kaulilua* para ilustrar las diferencias estilísticas. Un concepto que subyace en el artículo es que tanto la estructura como el estilo son “émic”.

The use of the term “style” is examined in relation to dance and the paper explores how style is related to structure, form, and social context. The largest conceptual dimension considered is form (that is, the content entity), which consists of structure plus style. Motifs and chorems are explained as the building blocks of dances, and are important for the study of both structure and style. Structure and style are then examined as aspects of competence and performance. Polynesian dance is described in terms of canon, structure, and style, and four versions of a Hawaiian *hula pahu* called *Kaulilua* are used to illustrate stylistic differences. An underlying concept of the paper is that structure and style are both “emic”.

► 93

ADRIENNE L. KAEPLER: Instituto Smithsonian en Washington.

Desacatos, núm. 12, otoño 2003, pp. 93-104.

Este artículo fue publicado originalmente en inglés en la revista *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33, 2001, pp. 49-66.

► Traducción de Brigitte Sanabria.

* El estímulo de esta dirección de investigación clave data de 1986 cuando era una “lecturer en humanidades” en la Universidad de California, Berkeley. Mi serie de lecturas se titulaba “Estética; formas de pensar evaluativas”, y la conferencia 4 (en la cual se basa este ensayo) era “Estilo, moda, gusto y tendencias”. Deseo agradecer al fideicomiso de la Fundación Una Lectures y a las instituciones que patrocinaron mi investigación en Polinesia: el Instituto Nacional de Salud Mental, la Fundación Wenner-Gren, el Museo Bishop y el Instituto Smithsonian. También deseo agradecer a todos los polinesios que me ayudaron a entender la información presentada en este ensayo. Especialmente por la parte hawaiana a Mary Kawena Pukui, Kau ‘i Zuttermeister, Patience Namaka Bacon y Noenolani Lewis.

INTRODUCCIÓN

Todos usamos el término “estilo” con relación a la danza, pero rara vez exploramos su amplia gama de significados e implicaciones.¹

En este ensayo intentaré explicar mi propio uso del término y cómo éste se relaciona con otros, tales como danza, forma y estructura. Estos términos escurridizos son utilizados por nosotros como si tuvieran un significado común para todos. Aquí quisiera explorar su posible o probable significado.

Nuestra primera tarea es entender el significado del término danza. Comencemos por imaginar una interacción entre un personaje no humano con un humano de este planeta para ilustrar que estos términos no son transparentes al rendir sus significados al no iniciado. Un ejemplo muy ilustrativo de la dificultad que persiste en un ámbito intercultural fue explorado en un episodio de “Star Trek” (“Viaje a las estrellas, la siguiente generación”),² donde el androide (una máquina con semejanza humana) comandante Data le pide a la oficial médica en jefe Beverly Crusher que le enseñe a bailar. Esta interacción tiene lugar en el Holodeck, una habitación generada por computadora que tiene la capacidad de reproducir el tipo de ambiente que se solicite. La doctora Crusher pide la réplica de un estudio de *tap-dance* donde aprendió a bailar de niña y se da a la tarea de enseñarle a bailar tap al señor Data. Al agradecerle, el comandante Data comenta que ahora sí podrá bailar en una boda a la cual asisti-

rá en breve. Perpleja, la doctora Crusher le explica que este tipo de baile sólo se puede ejecutar en ciertos eventos —una de las muchas inconsistencias de los sistemas de clasificación humanos que tienen poca lógica para el señor Data. La doctora Crusher no logra explicarle la mencionada inconsistencia y procede a enseñarle al comandante Data un sistema de movimientos totalmente diferente —un vals— asegurándole que esta vez sí podrá usarlo en la boda.

Para el comandante Data el problema era entender el significado del término danza. Aun cuando la doctora Crusher pudo fácilmente enseñarle la estructura y el contenido de los dos sistemas de movimientos, esto era sólo el principio. Igualmente importante era el conocimiento sobre el evento en sí, los actores, los observadores y el discurso sociopolítico llevado a cabo por medio del evento, y éstos eran difíciles de explicar. Pero, si ambos sistemas de movimiento se llaman “danza”, ¿en qué difieren? ¿Será que cada tipo de baile difiere en estructura, o quizá, en estilo? ¿El tap y los bailes de salón son dos diferentes estilos de bailar? No lo creo. Pero si la diferencia no radica en el estilo, ¿en qué consiste? ¿Estas diferencias radican en la estructura, el estilo, la forma, o en algo distinto?

El ejemplo de “Viaje a las estrellas” sirve para ilustrar que aun cuando el comandante Data sabía, intelectualmente, que bailar se basa en un movimiento estructurado del cuerpo, no se dio totalmente cuenta de que estos movimientos estructurados del cuerpo difieren radicalmente según la ocasión o el evento que les dé vida. Frecuentemente, los problemas parecen involucrar la categorización y la definición. En este caso, dos sistemas de movimiento muy distintos —tap y vals— fueron catalogados bajo el mismo término de “danza”. Lo que también sorprendió al comandante Data pareció ser la diferencia entre el vals de Beverly Crusher, una pareja de baile generada virtualmente y el vals de la novia. ¿La diferencia radica en el estilo?

Uno podría decir que el estilo tiene que ver con pequeñas diferencias. Pero, ¿qué tan pequeñas y quién decide esto? Uno también podría afirmar que el estilo está relacionado con la estética, y esto nos lleva a otro término muy ambiguo. Todas estas palabras las usamos cotidia-

¹ En el grupo de estudio del Simposio de Etnocoreografía de 1996, muchos usos del término estilo fueron discutidos, sin llegar a ningún consenso. Después de leer un reporte de este simposio, Ann Hutchinson Guest comentó que esta falta de consenso era “basura”. Para ella y los otros labanotadores, parece que uno sólo necesita “observar y grabar las diferencias tanto *grossa* como finas de una variedad de tipos de movimiento” para llegar al estilo (1998: 211). En otras palabras, para ella el estilo es ético y puede derivar de la observación, en contraste con el énfasis de este ensayo, en el que yo planteo que el estilo es émico.

² “Star Trek, la nueva generación” fue una serie televisiva estadounidense dirigida por Gene Roddenberry que se transmitió durante siete años, con innumerables retransmisiones. Esta obra se desarrolla en el siglo XXIV a bordo de una nave espacial (la “Enterprise US”) con la misión de “explorar nuevos mundos, para encontrar nuevas formas de vida y nuevas civilizaciones, atreviéndose a ir a donde nadie había ido antes” (véase Kaeppeler, 1995).

namente, sin embargo, carecemos de un entendimiento común de lo que éstas significan.

¿Cómo podemos ampliar el rango de la terminología tradicional para que estos términos tengan un uso más práctico dentro del marco de las diferentes culturas? Términos como “danza” no pueden transferirse simplemente de los idiomas y conceptos occidentales a conceptos dentro de culturas y sistemas de movimiento muy diferentes. Deben tomarse en cuenta valores culturales específicos y aplicarlos a un rango concreto de formas culturales dentro una sociedad determinada. Entender cómo pueden aplicarse estos términos depende de entender toda una forma de vida y las relaciones sistemáticas entre estas formas culturales y las acciones sociales de las que surgen. El concepto cultural que nosotros denominamos como “danza” está muy lejos de ser un concepto universal. Los sistemas de movimiento estructurado sólo pueden comunicar algo a quienes cuenten con la “competencia comunicativa” de esta forma social específica de una sociedad o grupo. La danza puede considerarse como un “artefacto cultural” —una estructura cognitiva— que existe dentro de una relación dialéctica con el orden social. Las diferentes relaciones entre la danza y el orden social constantemente se están modelando, modificando y rediseñando mutuamente con el paso del tiempo. La danza cuenta con dimensiones dinámicas que ayudan a impulsar a la sociedad a lo largo de los caminos del cambio.

Por lo tanto, mi meta aquí es explorar no sólo el estilo, sino cómo el estilo está relacionado con la estructura, forma y contenido sociales. Otros términos tales como “moda”, “gusto” y “tendencia” se intercambian indistintamente con el término estilo, por lo tanto, deben ser analizados junto con términos ambiguos como “arte” y “estética”. Pero por el momento, no los abordaré.³

³ Para puntos de vista complementarios a estos términos resbaladizos consúltese la exégesis de conceptos kaluli de Steven Feld en *Estética como iconicidad del estilo* (1988) y el trabajo de Betsey Gibbons sobre la danza teatral occidental en *Una aproximación prismática al análisis del estilo en la danza* (1997).

ESTILO

Estilo es uno de los términos más ambiguos que empleamos y algunos han decretado que este término no debe utilizarse. En su ahora clásico artículo sobre estilo, Meyer Shapiro lo define como “la forma constante —y en ocasiones los elementos, cualidades y expresión constantes— en el arte de un individuo o un grupo” (1962: 278). En segundo lugar, clasifica las ideas sobre estilo conforme a la disciplina, poniendo énfasis en que el historiador del arte considera el estilo como un sistema de formas con una expresión de calidad e importancia a través de la cual se hacen visibles tanto la personalidad del artista como una visión amplia de un grupo. Para el filósofo de la historia, “el estilo es una manifestación de la cultura como un todo, los signos visibles de su unidad, formas y cualidades compartidas con todas las artes de una cultura durante un periodo de tiempo significativo.” Por otro lado, el crítico y el artista “conciben el estilo como un término de valor” (1962: 278). De este modo, según Shapiro el estilo puede referirse a la forma, a la calidad, o a la expresión de culturas, grupos o individuos. Sabemos lo que esto significa, pero es muy elusivo.

Para mí resulta útil separar algunos de estos conceptos y proponer algunas categorías para distinguirlos. En mi opinión la dimensión conceptual más importante que debemos manejar en la danza es la *forma* (es decir, la entidad del contexto) y esto consiste en *sumar a la estructura el estilo*.⁴ Por lo tanto, vamos a abordar primero la forma o contenido de un sistema de movimiento, aislado de su contexto. Por supuesto, bien sabemos todos que en la realidad no se puede separar contenido de contexto, pero queremos hacer lo anterior de forma conceptual.

⁴ Me doy cuenta que en algunos idiomas europeos, y específicamente en análisis musicales en lenguas europeas, el término “forma” o su traducción quiere decir, o puede decir, otras cosas; pero en este ensayo, la forma se refiere a la entidad de contenido, que consiste en la estructura sumada al estilo.

ESTRUCTURA

Para empezar, permítanme resumir los elementos conceptuales de estructura.⁵ Sobre todo, la estructura es “émica” —se basa en los conceptos de movimiento de los receptores de una tradición musical. No está basada en las ideas de los observadores ajenos, los cuales son “éticos”. Dentro de la danza, la estructura consiste en un sistema específico de conocimientos de cómo las unidades mínimas de movimiento o *kinemas* se combinan para formar unidades mínimas de movimiento con significado o *morfokinemas*, las cuales a su vez se combinan para formar *motivos*, que al combinarse forman unidades coreográficas o *coremas*, las cuales se combinan en danzas —conforme a conceptos de un grupo particular de personas dentro de un periodo de tiempo específico.

Los *kinemas* son unidades mínimas de movimiento reconocidas como contrastantes por personas que pertenecen a una cierta tradición dancística (análogas a los fonemas en el lenguaje hablado). Aun cuando no tienen un significado propio, los *kinemas* son las unidades básicas sobre las cuales se construyen los bailes de una tradición dada. Los *morfokinemas* son las unidades de movimiento más pequeñas con significado dentro de la estructura del sistema de movimiento (el concepto de significado aquí no se refiere al significado narrativo o pictórico). Solamente ciertas combinaciones resultan significativas y un número de *kinemas* comúnmente ocurre de manera simultánea para formar un movimiento expresivo y se combina siguiendo la gramática o sintaxis de un movimiento. Los *morfokinemas*, que tienen significado dentro del movimiento (pero que carecen de significado léxico o referencial), se organizan en una cantidad relativamente pequeña de *motivos*.

Los *motivos* son secuencias de movimiento culturalmente gramaticales conformadas por *kinemas* y *morfo-*

kinemas que producen entidades cortas en sí mismas. Son piezas de movimiento que combinan ciertos *morfokinemas* en formas características que se verbalizan y se reconocen como *motivos* por las propias personas. Un paradigma de *motivo* es un pequeño conjunto de estructuras relacionadas con un *morfokinema* común a cada conjunto, más los *morfokinemas* que puedan presentarse. Los *motivos* coreografiados en asociación con imágenes dotadas de significado forman un *corema*, es decir, una unidad coreográfica culturalmente gramatical conformada por una constelación de *motivos* de duración variada que se presentan simultánea y cronológicamente. Por ejemplo, los *motivos* de la parte superior del cuerpo y los *motivos* de la parte inferior del cuerpo forman en conjunto un *corema*. Los *motivos* y *coremas* se unifican para formar una pieza de baile, es decir, una coreografía específica la cual puede ser pre-definida o improvisada/espontánea, ajustándose a un género que tiene elementos estructurales prescritos dentro de los niveles inferiores de la organización de la danza y elementos externos al movimiento de la misma. Éstas se clasifican siguiendo categorías etno-semánticas.

LA IMPORTANCIA DE LOS MOTIVOS Y COREMAS EN EL ESTILO

Motivos y *coremas* son los bloques de construcción de la danza, y no sólo están implicados en la estructura sino también en el estilo. Los *motivos* son piezas de movimiento culturalmente estructuradas, vinculadas con una tradición dancística o género. No pueden intercambiarse de una tradición dancística a otra, aunque pueden tener lugar en más de un género o tradición dancística. Los *motivos* se almacenan en la memoria como modelos de reproducción para ser usados de manera espontánea o en una coreografía predeterminada.

Al ser combinaciones de elementos menores que se repiten frecuentemente, los *motivos* del movimiento son similares a los *motivos* en otras artes visuales y folclóricas. Se recuerdan y reviven en las piezas de danza, y al tomar forma adquieren significado y se convierten en imágenes caracterizadas por un estatus cognitivo. Cuando se

⁵ Este resumen está basado en mi disertación doctoral (1967) en la que desarrollé una metodología para analizar la estructura de cualquier sistema de movimiento y análisis de la estructura del baile en Tonga. Una parte fue publicada en 1972 en *Etnomusicología*. En ese momento desconocía las discusiones del grupo de estudio de este método del IFMC sobre etnoredografía y ellos desconocían mi trabajo. No nos encontramos hasta la reunión del IFMC en Bayonne en 1973. Su silabario con conceptos similares fue publicado en 1974.

produce una nueva pieza, no sólo tienen interés los *motivos* y su secuencia en una forma coreográfica. Además, nos puede decir mucho sobre el contexto social y cultural —y la cultura misma— aspectos tales como la persona que interpreta la pieza, el número de intérpretes, la interacción de éstos entre sí y con el auditorio (de existir), y su forma de aprovechar tanto el espacio vertical como el horizontal.

El proceso coreográfico es precisamente ordenar simultánea y cronológicamente los *motivos* y de este modo la danza puede desdoblarse o construirse analíticamente desde las partes que la componen. Aunado a lo anterior, el género puede derivar de un análisis de categorías locales que analizan la llamada “taxonomía del folclor” de las piezas de danza culturalmente reconocidas dentro de una cultura específica y cómo estas categorías difieren una de la otra.

Estos elementos estructurales son los cimientos —los elementos esenciales— que determinan cómo se construye una pieza específica y cómo las piezas de danza difieren según su género. El estilo es la forma de interpretar, es decir, de llevar a cabo o dar forma a la estructura.

Tomemos por ejemplo a tres intérpretes del idioma inglés: uno de Gran Bretaña, uno de Estados Unidos y uno de la India. Probablemente todos hablen inglés con la misma estructura gramatical (o por lo menos pueden hacerlo), sin embargo, hay algo totalmente diferente entre ellos: la forma en que hablan, su acento, su estilo. O considere una danza de gaita —los elementos estructurales importantes de la gaita derivan del movimiento de vaivén del cuerpo. Si no me equivoco, la gaita de estilo irlandés se toca acompañada de complejos movimientos de los tobillos (algunas veces caracterizados por mecer el cuerpo), mientras que una gaita de estilo inglés se toca con un vaivén de la cadera. Los primeros visitantes europeos a Hawai describieron el “hula” hawaiano como una gaita debido al movimiento de mecer la cadera, a la usanza de los ingleses.

Según los intérpretes de una tradición, el estilo es la forma en que los elementos estructurales son ejecutados o concebidos, y que no son esenciales a su estructura. En algunas coreografías de la serie de movimientos de “El lago de los cisnes”, el primer y tercer actos son (o pueden

ser) estructuralmente los mismos. Es la estructura sumada al estilo lo que constituye la forma (o entidad contextual) de la danza según sea el caso. Lo que la audiencia, o el espectador, observa es la forma. El bailarín interpreta la estructura de cierta manera y esto es lo que puede considerarse como su estilo.

Quizá podríamos equiparar la “forma” con lo que se refiere metodológicamente como “su lenguaje”. Por ejemplo: se ha dicho en repetidas ocasiones que el lenguaje de la pintura (en Occidente) es la estructura, el color, el diseño. La “estructura” dentro de esta afirmación debe referirse a la organización de la pintura sobre una superficie dada. ¿Podría considerarse como estilo la forma en que se aplica el medio, usando colores específicos y formando un diseño concreto? Entonces, ¿cuál es el lenguaje de la danza? Propongo que el lenguaje de la danza consista en uno o varios cuerpos que representan un lenguaje o estructura de movimiento. La forma en que estos cuerpos representan este lenguaje de movimiento es el estilo. Este tipo de aseveraciones debe originarse del conocimiento de los principios relevantes al estructurado sistema de movimiento dentro de una tradición de la danza.

Son las diferencias estructurales las que hacen posible decidir a qué género pertenece, por ejemplo, el ballet o la danza moderna, o (para el comandante Data) el tap o el vals. Es la forma en que se realiza la estructura, es decir, el estilo, lo que nos permite entender y delimitar las diferencias que se manifiestan en el tiempo y el espacio, como por ejemplo, las diferencias entre el ballet del siglo XIX y el del siglo XX, o las diferencias entre el ballet ruso, francés o danés.

ESTRUCTURA Y ESTILO COMO ASPECTOS DE COMPETENCIA Y REPRESENTACIÓN

La estructura y el estilo también pueden relacionarse con las ideas de Chomsky de “competencia y representación” al igual que con el concepto de Saussure de *langue* y *parole*. La estructura es importante en la *langue* o “sistema” —en este caso un sistema de movimiento que debe conocer. El estilo es una parte importante de *parole*

o “actos” —en este caso actos de movimiento o ejecución. Para poder entender el concepto de movimiento, el ejecutante y observador deben tener “competencia”. La competencia o conocimiento sobre un lenguaje dancístico en específico se adquiere de forma muy parecida a como se adquiere competencia en un lenguaje hablado. La competencia se relaciona con el aprendizaje cognitivo de un conjunto de reglas dentro de una tradición dancística específica; a semejanza de cómo se adquiere el concepto de la *langue* de Saussure. La competencia permite al espectador entender una secuencia gramatical de movimiento nunca antes vista. La “representación” se refiere a la interpretación de una secuencia de movimiento, *parole* de Saussure, que asume que el ejecutante tiene un nivel de competencia y la destreza para llevarla a cabo.

El concepto de competencia/representación ha sido afinado por los sociolingüistas y analistas del discurso. Dell Hymes (1977) postula las reglas para la representación, al igual que para la gramática, para lo que él denomina “competencia comunicativa”, y Mikhail Bakhtin al señalar que tanto *parole* como *langue* están controladas por leyes, considera la emisión del lenguaje articulado como una unidad (Holquist, 1983). Las secuencias de movimiento son análogas a estas emisiones y si uno no conoce las convenciones del movimiento no tendrá la competencia comunicativa y no podrá entender lo que se desea transmitir. Además del significado del movimiento, el significado en un sentido más amplio (tal como simbólico, narrativo, etc.) no es inherente al movimiento en sí. El significado es atribuido al movimiento por las personas que pertenecen a una actividad más amplia y depende del conocimiento que se tenga del sistema cultural, tal como los papeles femeninos y masculinos dentro del movimiento, el estatus social, la estructura social y el acceso a la política y el poder.

Es el sistema o estructura que uno necesita para decidir si algún acto en particular (esto es, la interpretación de una pieza) es una cosa u otra (por ejemplo, el género de la pieza). Por medio de la “competencia comunicativa” la forma puede separarse en estructura y estilo —identificando así los estilos. Un conocimiento estético nos permite evaluar la forma para verificar el grado en el que la estructura subyacente se realizó estilísticamente.

LA DANZA EN POLINESIA —CANON, ESTRUCTURA Y ESTILO

Algunos elementos de la danza en Polinesia son: 1) es representacional, está orientada al espectador, sus ejecutantes interpretan de frente al público; 2) está basada en la poesía la cual es representada, aludida o imitada utilizando brazos y piernas; 3) la parte inferior del cuerpo se utiliza básicamente para contar el tiempo y está separada conceptualmente de la parte superior; y 4) la parte superior del cuerpo, especialmente los hombros, se mantienen relativamente quietos, y la espalda se mantiene recta y derecha. Utilizo el término canon en el sentido de una construcción social que incluye las reglas para la creación.

La dimensión de movimiento más importante en el baile en la Polinesia es el movimiento de las manos y los brazos. El ejecutante no se convierte en el personaje de un intercambio dramático y los gestos no corresponden a palabras o ideas conjuntadas dentro de una secuencia narrativa —en vez de esto, los bailarines polinesios son contadores de historias. Las presentaciones están a cargo de grupos pequeños o grandes y representan la misma secuencia de movimientos coreográficos; o puede ser que, ocasionalmente, los hombres y las mujeres representen una secuencia de movimientos coreográficos distinta pero de manera simultánea. Muchos de los bailes se realizan sentados, lo que enfatiza aún más el movimiento de los brazos. De pie, tanto las piernas como los brazos añaden una dimensión rítmica y estética, pero no suelen anticipar la historia. Son dimensiones importantes, la rotación o giro de la parte inferior del brazo, la flexión y extensión de la muñeca, ondear los dedos, la flexión de los nudillos y colocar los brazos en el aire.

La combinación de los complejos de la parte alta y baja del cuerpo —la cantidad y velocidad del movimiento de la cadera, y la interacción del movimiento y posición de manos/ muñecas/brazos dan a cada tradición de movimientos polinesios sus características propias. Las piezas pueden separarse por género con distintas coreografías ejecutadas por hombres y mujeres de forma simultánea (como en la *lakalaka* de Tonga). Los movimientos que ejecutan las mujeres son suaves y gráciles mientras que los movimientos de los hombres son



Performance lakalaka de Tonga. Polinesia Occidental, 1967. Foto: Adrienne L. Kaepler.

fuertes y viriles. Por otro lado, en Hawai, hombres y mujeres interpretan los mismos movimientos coreográficos pero sus motivos varían dependiendo del género (por ejemplo, los hombres usan menos flexión y extensión de la muñeca, y pueden cerrar el puño mientras que las mujeres extienden los dedos).

La región de la Polinesia puede separarse en dos grandes subcánones: Polinesia Occidental y Oriental. Las diferencias principales entre los movimientos de ambos se centran en el uso de la cadera. En Polinesia Occidental el movimiento de la cadera no es una dimensión significativa en sí pero deriva de los pasos de los pies. En Polinesia Oriental el movimiento de la cadera añade una dimensión rítmica y estética. Sin embargo, dentro de estas subregiones, los diferentes grupos de islas (Samoa, Tonga, Uvea, Futuna, Tahití, Hawai) manifiestan el movimiento de cadera o su falta de forma específica. Una segunda diferencia importante es el uso de los brazos y más específicamente, de las muñecas. Mientras que en Tonga el movimiento de las muñecas depende de una compleja interacción entre flexión y extensión de las mismas, de la forma en que se ondean los dedos y de la rotación de la

parte inferior de los brazos; en Samoa los movimientos combinan extensión de la muñeca con formas de doblar los dedos en conjunción con doblar el codo. En Polinesia Occidental varias combinaciones de flexión y extensión de la muñeca en conjunción con muñecas relativamente rígidas forman los movimientos característicos. En Tahití es significativa la rotación de la parte inferior del brazo en conjunción con muñecas relativamente rígidas, mientras que en Nueva Zelanda son características las vibraciones de las manos junto con muñecas rígidas. En Hawai son elementos distintivos la flexión y extensión de las muñecas en conjunción con doblar todos los nudillos y enroscar los dedos. Es la combinación de estos dos elementos principales—los movimientos de brazos/ muñecas y la interacción de los movimientos de piernas y cadera— que dan a cada tradición dancística polinesia el canon que la distingue.

En Polinesia, al aludir a palabras seleccionadas de un texto o al interpretar movimientos escogidos por su belleza o por su ritmo, la danza transforma la poesía cantada y la convierte en formas visuales. El bailarín es, esencialmente, un narrador de historias, y la transmisión del

texto poético depende primordialmente de los movimientos de las manos y los brazos. Los movimientos del torso y de las piernas aportan el ritmo y cualidades estéticas, pero generalmente no son esenciales en la función narrativa. Los ejecutantes polinesios realizan la historia interpretando la poesía de forma melódica, rítmica y visual, haciendo alusión a ciertas palabras seleccionadas de un texto con movimientos de las manos y los brazos.⁶

HAWAI

100 ◀

En Hawai subyacen diferencias aún más sutiles, peculiares de varias escuelas de la danza hawaiana. Según los hawaianos, estas diferencias de estilo tienen que ver principalmente con la forma de interpretar los llamados *motivos* de la parte inferior del cuerpo. Por ejemplo, el *motivo* de la parte inferior del cuerpo conocido como *uwehe* varía desde levantar los talones con las rodillas juntas hasta abrir las rodillas de manera acentuada hacia los costados en una especie de arrodillamiento. Aunque para un observador externo esta diferencia parezca de tipo estructural, para alguien de adentro son diferentes formas estilísticas de dar forma a un *uwehe*. Otras diferencias de estilo entre escuelas son poner en el aire la parte superior del brazo, y doblar o no la cadera/cintura. Las diferencias estilísticas varían a lo largo del tiempo dependiendo de algunos de estos elementos, y de qué tan pronunciada es la extensión y flexión de las muñecas y el grado de enroscamiento de los dedos.

Usaré cuatro versiones de la *hula pau* llamada “Kaulilua” para ilustrar las diferencias estilísticas.⁷ Las cuatro consideraciones principales para el estilo serán: 1) la colocación de los brazos en el aire; 2) la flexión característica de la rodilla y el grado de la misma; 3) si los mo-

vimientos se ejecutan de forma simétrica o asimétrica; y 4) la división del cuerpo a la altura de la cintura que debe apegarse a lo que indica el proverbio hawaiano: “lo que va arriba debe quedarse arriba; lo que pertenece abajo, debe quedarse abajo”.

PATIENCE NAMAKA BACON

Patience Namaka Bacon encarna los *motivos* más cercanos a la antigua forma ritual de este sistema de movimiento. Utiliza las rodillas ligeramente flexionadas, las manos asimétricas y los movimientos de brazos generalmente colocados en la parte superior de la cintura, y la parte superior de los brazos colocada de manera oblicua y descendente. Sus movimientos personifican el estilo de la escuela Luahine, tal como lo enseña Keahi Luahine, que se caracteriza por ser suave, relajada y poco dramática, y por ilustrar el estilo bastante informal e impreciso y no competitivo de la era de la danza hawaiana de las décadas de 1930 y 1940.

IOLANI LUAHINE

Iolani Luahine encarna una versión artística de la forma antigua. Sus rodillas estaban ligeramente inclinadas. Frecuentemente sus movimientos eran asimétricos, mantenía la diferencia entre la parte superior e inferior del cuerpo,



Performance otea de Tahití. Polinesia Oriental, 1964. Foto: Adrienne L. Kaepler.

⁶ Para mayor información sobre las danzas de Polinesia véanse los artículos de Kaepler citados en la bibliografía.

⁷ Existen otros estilos de ejecutar “Kaulilua”. Los presentadores de Halau o Kekuhi son especialmente relevantes en este renglón. Su estructura coreográfica deriva de Agnes Kanahale, una estudiante de Pua Ha’aheo, mientras que el estilo proviene de Edith Kanaka’ole —una forma más dinámica de rodillas flexionadas característica de la zona hilo de Hawai.

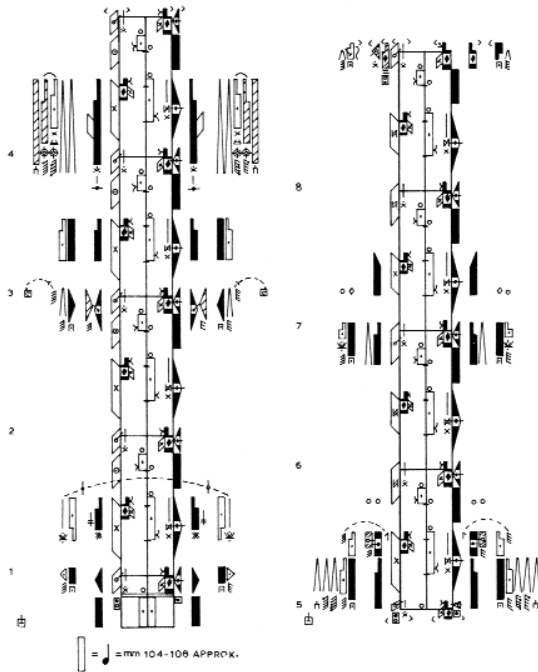


Figura 1a. Primeros cuatro compases de “Kaulilua” ejecutados por Patience Namaka Bacon. Labanotación por Judy Van Zile, según Kaepler, 1993.

y la parte superior de sus brazos permanecía oblicua y descendente con una colocación imprecisa en el espacio. Como parte de la escuela Luahine, Iolani (la sobrina nieta de Keahis) encarna el mismo estilo que Patience Bacon, pero añadió su propia calidad de expresión facial y la elevación de los dedos, características que daban a su danza una cualidad propia precisa y dramática. Las expresiones faciales, especialmente el movimiento de las cejas, son emuladas en la actualidad por algunos de sus alumnos y bailarines jóvenes, deseosos de interpretar el estilo “Iolani Luahine”.

PU A HA AHEO/ EL ESTILO ZUTTERMEISTER

Noenoelani y Hau Olionalani Lewis (madre e hija) fueron parientes contemporáneos del estilo Pua Ha aheo/ Kau i Zuttermeister. Las rodillas se flexionan y estiran frecuentemente, los movimientos son simétricos, existe poca



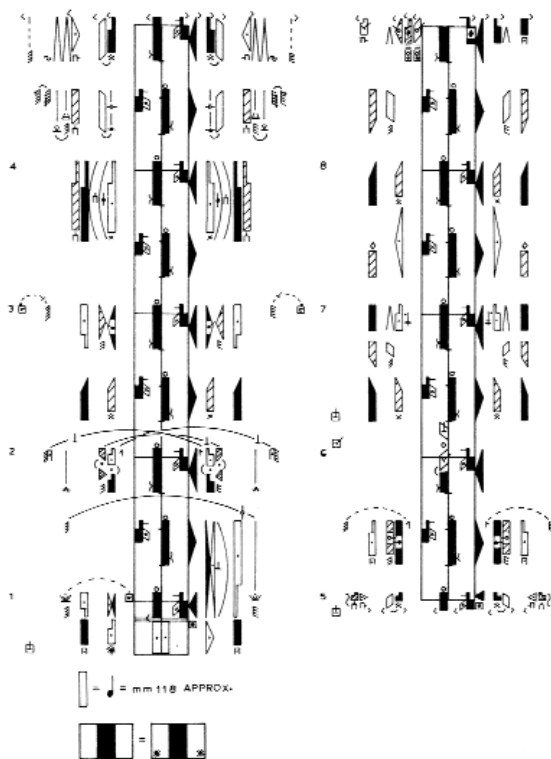
Figura 1b. Patience Namaka Bacon ejecuta movimientos de “Kaulilua”. Reproducido de una película firmada por Georges Bacon, 1943.

diferenciación entre la parte superior e inferior, la parte superior de los brazos suele colocarse de forma horizontal al hombro. Los maestros de esta escuela se presentaban con una cualidad dinámica que era más “masculina” y precisa en lo que a la colocación de los brazos en el aire se refiere. La parte superior de los brazos es elevada hasta la altura del hombro y rara vez de forma descendente, y los movimientos de los brazos tienen una colocación precisa dentro del espacio. Los movimientos se elaboran doblando ligeramente el torso al nivel de la cadera/cintura y exploran la parte lejana de la esfera de movimiento al intentar alcanzar más alto y más lejos.

ESTILO FESTIVAL

El estilo “festival” lo ejemplificaron los estudiantes del Aloha Delire en sus presentaciones de “Kaulilua” en el Festival Merrie Monarch de 1992. Sus rodillas se flexionaban y estiraban con frecuencia, los movimientos eran simétricos, no existía una diferenciación entre la parte superior e inferior del cuerpo y frecuentemente doblaban la cadera/cintura, existía un uso reglamentado de los brazos alzados horizontalmente desde el hombro con una colocación precisa de los brazos en el espacio.

Las presentaciones en festivales encarnan lo que suele llamar el estilo *rockette* de *hula*, una forma de ejecución en la cual se enfatizan la precisión y la técnica. En los homenajes contemporáneos de música e ideas de movimiento que evolucionaron desde los tiempos pre-europeos, el estilo festival es esencialmente rejuvenecer



102 ◀

Figura 2a. Primeros cuatro compases de “Kaulilua” ejecutados por Noenoelani Lewis. Labanotación por Judy Van Zile de acuerdo con Kaeppler, 1993.



Figura 2b. Hau'olionala Lewis ejecuta el primer movimiento de “Kaulilua”. Foto de Adrienne Kaeppler, 1984.

las piezas de baile que se presentaban en las décadas de 1930 y 1940. Estas presentaciones generaban el *show de Hula Kodak*, las danzas que se presentaban para dar la bienvenida en el puerto a los trasatlánticos de la línea Matson, y las presentaciones USO para los hombres en servicio. Un ejemplo moderno del estilo de *hula rockettes* se presentó en el programa hawaiano del Quinto Festival del Pacífico en Townville, Australia (1988), cuando se presentó una serie de bailes ejecutados por una sola línea de mujeres jóvenes, las cuales eran todas de la misma estatura, constitución y tipo. Fue como si el tiempo se congelara mientras nueve *hula rokettes* idénticas presentaban “Sing me a Song of the Islands” (“Cántame una canción de las islas”) en una versión estéril pero romántica que parecía volver sobre la pista de Dorothy Lamour. Esta forma de centrarse en la técnica, presentada con una

exactitud grupal total, está muy difundida dentro de los festivales hawaianos, y el énfasis que se da a formar una sola fila y ejecutar los movimientos de manera simultánea ha llevado esta tendencia más allá de los festivales y competencias.

Aun cuando estas presentaciones son “éticamente” diferentes, son “émicamente” las mismas y tienen diferencias reconocibles de un mismo estilo. Las diferencias estilísticas subyacen en la forma en que se presentan los *motivos* y *coremas*. En la estructura del baile hawaiano los *coremas* están conformados por una constelación de *motivos* de la parte inferior y superior del cuerpo. La forma en que se presentan estos *coremas* constituye el estilo. Por ejemplo, el *corema* de apertura en “Kaulilua” está conformado por el *motivo* del movimiento de la parte inferior del cuerpo conocido actualmente como *hela*, y

el *motivo* de la parte superior del cuerpo que se centra en un puño que traza círculos de un costado del cuerpo al frente del mismo.

En la presentación del “estilo *luahine*” de Patience Bacon, las piernas se doblan ligeramente y el *hela* es asimétrico (dando como resultado poco vaivén lateral de la cadera), el movimiento que simula tomar algo con las manos se realiza de forma asimétrica y sólo hacia una parte del cuerpo (figura 1a y 1b). En el estilo “Zuttermeister” las piernas permanecen dobladas todo el tiempo y el *hela* es simétrico (dando como resultado un mayor vaivén lateral de la cadera), el movimiento de las manos se hace simétricamente hacia ambos costados del cuerpo (figura 2a y 2b). Mis maestros y mentores me han señalado que según puntos de vista émicos hawaianos esto sólo constituye una diferencia estilística. Al darle vida los bailarines, los *motivos/coremas* se secuencian para crear una coreografía que proyecta el significado/imágenes a los espectadores quienes pueden —o no— tener competencia para entenderlos y decodificarlos. Dependiendo de los conocimientos del espectador, pueden reconocer o no el estilo —la forma de presentar— dentro del cual toma forma la pieza.

CONCEPTOS DE DISTANCIAMIENTO COMO CANON Y ESTILO

Cada uno de los cuatro ejemplos se reconocerían como hawaianos en contraste con, por ejemplo, tahitiano; serían reconocidos como polinesios orientales en contraste con polinesios occidentales, y se reconocerían como polinesios en contraste con melanesios, africanos o europeos. Considero que el canon y el estilo pueden ser términos distanciantes, utilizados para crear contraste, separar o diferenciar las presentaciones de un grupo sobre otro. Este distanciamiento puede diferenciar los más mínimos detalles (tal como *alokinémico* o *alomorfokinémico*) que caracterizan a individuos, escuelas o subgrupos, grupos étnicos o culturales, grupos regionales, hasta extensivos grupos de diversas áreas. La diferenciación puede actuar en la dirección opuesta —de áreas extensas a regiones, a grupos culturales o étnicos, a subgrupos,

escuelas, y finalmente individuos. Considero que el canon puede diferenciarse éticamente mientras que el estilo se identifica émicamente.

El distanciamiento también funciona en el espacio y el tiempo. El distanciamiento puede diferenciar el pasado del presente. Las diferencias entre los siglos XIX y XX pueden denominarse como canónicas —por ejemplo, en las artes visuales, diferencias conocidas por categorías como impresionismo, expresionismo, dadaísmo, modernismo, posmodernismo; o las diferencias pueden ser de estilo, por ejemplo, los bailes hawaianos divididos en categorías como *kahiko* (antiguo) y *auana* (moderno) que se basan en las diferencias estilísticas arriba mencionadas. El distanciamiento también puede diferenciar la calidad de contemporáneo a lo largo del espacio, separando un área o cultura de otra. Usando los cánones podemos diferenciar el baile polinesio de otras danzas isleñas y diferenciar la danza de Polinesia Occidental y Oriental, y el baile tahitiano del hawaiano. Pero para poder distinguir las escuelas hawaianas (tal como Luahine o Zuttermeister) necesitamos conocer sus diferencias estilísticas. Toca a los ejecutantes reconocer qué elementos son estilísticos.

EL SIGNIFICADO DE ESTILO: EXISTE EL ORDEN DENTRO DEL CAOS

¿Qué es lo que significa estilo y cómo debe usarse este término en el estudio de la danza? El estilo parece referirse a patrones persistentes que se presentan en forma de estructuras de representación —que van desde sutiles cantidades de energía al uso de diferentes partes del cuerpo— acto reconocido por las personas que pertenecen a una tradición dancística específica. Estos patrones de diferenciación hacen posible distinguir escuelas de danza individuales, viejas o nuevas, “ritual” o “festival”, género, edad, y otras diferencias consideradas como relevantes para los ejecutantes y espectadores con conocimientos de causa tanto de piezas de danza como de sistemas de movimiento. Estos patrones de diferenciación persistentes no forman parte de la estructura —pero el estudio del estilo puede ayudar a revelar la estructura. Descubrir y

reconocer el estilo puede residir en diferenciar algo tan pequeño como los (variación libre) *alokinesis* de los *kinemas* que conforman la estructura de un sistema de movimiento. El estilo es el modo de representar y dar forma a la estructura. La forma que resulta puede ser entendida por un observador a través de la competencia comunicativa dentro de un sistema específico de conocimientos sobre el movimiento. Esto es cada vez más importante hoy día con el énfasis puesto en la identidad cultural y étnica. La competencia deriva de conocer los principios y conceptos que diferencian o distancian los sistemas de movimiento a lo largo del espacio y del tiempo, lo que permite navegar en la resbalosa vertiente que es el estilo.

Bibliografía

- Feld, Steven, 1988, "La estética como iconicidad del estilo, o Adentrándose en el groove Kaluli", *Anuario de Música Tradicional*, pp. 74-113.
- Gibbons, Betsey Goodling, 1997, *Un acercamiento prismático al análisis del estilo dentro de la danza*.
- 104 ◀ —, 1998, "Dance", *Current Selected Research*, núm. 3, pp. 119-144.
- IFMC Study Group for Folk Dance Terminology, 1974, "Bases del análisis de la estructura y forma de la danza folk: una sílaba", *Anuario del IFMX*, núm. 6, pp. 115-35.
- Holquist, Michael, 1983, "Respondiendo como autor: la translíngüística de Mikhail Bakhtin", *Critical Inquiry*, vol. 10, núm. 2, pp. 307-19.
- Hutchinson Guest, Ann, 1998, "El estilo dentro de la danza", en *Proceedings of the Twenty-first Annual Conference of the Society of Dance History Scholars*, University of California, Riverside, pp. 211-3.
- Hymes, Dell, 1977, *Bases en sociolingüística: un acercamiento etnográfico*, Philadelphia.
- Kaepler, Adrienne L., 1967, "La estructura del baile en Tonga", disertación de Ph.D. no publicada, Departamento de Antropología, Universidad de Hawai.
- , 1967, "Folklore as Expressed in the Dance in Tonga", *Journal of American Folklore*, vol. 80, núm. 316, pp. 160-8.
- , 1967, "Preservation and Evolution of Form and Function in Two Types of Tongan Dance", en Genevieve A. Highland et al. (ed.), *Polynesian Culture History: Essays in Honor of Kenneth P. Emory*, Bernice P. Bishop Museum Special Publication, núm. 56, pp. 503-36.
- , 1970, "Tongan Dance: A Study in Cultural Change", *Ethnomusicology*, vol. 14, núm. 2, pp. 266-277; reimpresso en *Readings in Pacific Island Music and Dance*, Victoria University, Wellington, pp. 154-9.
- , 1971, "Aesthetics of Tongan Dance", *Ethnomusicology*, núm. 12, pp. 175-85.
- , 1972, "Método y teoría al analizar la estructura de la danza con un análisis de la danza de Tonga", *Ethnomusicology*, vol. 16, núm. 2, pp. 173-217; reimpresso en Kay Kaufman Shelemay (ed.), 1990, *Cross-Cultural Musical Analysis*, The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, vol. 5, pp. 213-257.
- , 1978, "Dance in Anthropological Perspective", *Annual Review of Anthropology*, núm. 7, pp. 31-49.
- , 1980, "Polynesian Music and Dance", en Elizabeth May (ed.), *Musics of Many Cultures*, University of California Press, pp. 134-153.
- , 1985, "Sistemas de movimiento estructurados en Tonga", en Paul Spencer (ed.), *La antropología social de la representación y proceso. La sociedad y la danza*, Cambridge University Press, pp. 92-118; reimpresso en Drid Williams (ed.), *Anthropology and Human Movement: The Study of Dances*, Scarecrow Press, 1997, pp. 87-119.
- , 1986, "Análisis cultural, analogías lingüísticas y el estudio de la danza desde una perspectiva antropológica", en Charlotte J. Frisbie (ed.), *Ensayos en honor a David P. McAllester. Exploraciones en etnomusicología*, Detroit Monographs in Musicology, núm. 9, pp. 25-33.
- , 1991, "Memoria y conocimiento de la producción en la danza", en Susanne Kuchler y Walter Melion (ed.), *Imágenes de la memoria. Recordar y representar*, Smithsonian Institution Press, pp. 109-20.
- , 1993, *Hula Pahu Hawaiian bailes de tambor*, vol. 1: *Ha'a and Hula Pahu. Movimientos sagrados*, Bishop Museum, Honolulu.
- , 1996, "The Look of Music, the Sound of Dance, Music as a Visual Art", *Visual Anthropology*, vol. 8, pp. 133-53.
- Schapiro, Meyer, 1962, "El estilo dentro de la antropologías de hoy", en Sol Tax (ed.), *Selecciones*, The University of Chicago Press, Chicago.