

# El baile y el movimiento del cuerpo «degenerado» de finales del s. XIX y principios del XX

*Belén Jiménez Alonso*

Universidad Nacional de Educación a Distancia

## Resumen

---

El objetivo de este trabajo consiste en analizar los discursos psico-sociológicos empleados a finales del siglo XIX y principios del XX para interpretar el baile de los individuos «degenerados», esto es, delincuentes, locos e, incluso, mujeres y gentes de clase baja. Específicamente, vamos a centrarnos en los discursos manejados por intelectuales vinculados a la antropología criminal tales como Cesare Lombroso, Thèodule Ribot o Rafael Salillas a la hora de posicionarse sobre la desviación de: 1) el fenómeno estético en general (sus posturas ante el origen y la evolución del mismo); y 2) la danza en particular (su desarrollo onto- y filogenético).

Como bien sabemos, las teorías de la degeneración mantendrían una concepción estrictamente somaticista gracias a la cual las anomalías corporales (los conocidos «estigmas físicos») supondrían la objetivación del degeneracionismo. Esta concepción, que al mismo tiempo iba a implicar la reproducción del canon clásico greco-latino y judeo-cristiano sobre el ideal de belleza y equilibrio en el ámbito científico, sería también la que permitiría hablar de los movimientos, posturas y gestos corporales de los mismos individuos como otra manifestación de su *otredad*, es decir, de los bailes como expresiones de su subjetividad degenerada; una subjetividad que iba a estar caracterizada esencialmente por la exageración emocional. Probablemente, en este período más que nunca, debido a la consolidación de los estudios sobre los procesos psico-fisiológicos e inconscientes, los procesos afectivo-emotivos iban a convertirse en la manifestación más auténtica del ser humano. Hecho que está ligado a la aparición de una forma peculiar de entendernos a nosotros mismos como seres «psicológicos» y, como apunta Nikolas

NOTA: Este trabajo debe entenderse dentro de las actividades de investigación anexas a: 1) el Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario y 2) el proyecto de investigación «El problema de la agencialidad a través de las categorías psicológicas: una aproximación histórico-genealógica». Referencia SEJ2005-09110-C03-03/PSIC.

Rose, de interrogarnos y narrarnos en términos de una «vida interior» que alberga los secretos de nuestra identidad, que deben ser descubiertos y analizados.

*Palabras clave:* psicología, degeneración, emoción, subjetividad, movimiento, baile.

## Abstract

In this paper we undertake an analysis of the psychological discourses employed between the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> to interpret the «degenerate dance» (the dance of criminals, insanes and even women and lower classes). The psychological perspective of some scholars interested in the criminal anthropology like Cesare Lombroso, Thèodule Ribot or Rafael Salillas will be studied. Specifically, our main concern is their point of view about the deviation of: 1) the aesthetics in general (its origin and evolution); and 2) the dance in particular (its ontogenetic and filogenetic development).

As well all know, the theories of degeneration would maintain a somatic conception thanks to which the corporal anomalies (the known «stigmata») would suppose the objectification of degeneration. This conception, which implied the reproduction of the classic greco-Latin and judeo-Christian canon on the beauty and balance ideal in the scientific field, would be also the one that would allow to refer to the corporal movements, positions and gestures of those individuals like another manifestation of its *otherness*, that is to say, of the dances like expressions of its degenerated subjectivity; a subjectivity that was characterized by emotional exaggeration. In this period, due to the consolidation of the studies on the psycho-physiological and unconscious processes, the «feeling» would become the most authentic manifestation of the human being. This fact is linked to the appearance of a new form to understand ourselves like «psychological» beings and, as Nikolas Rose points out, to narrate us in terms of an «inner life» that hides the secrets of our identity, which must be discovered and analysed.

*Keywords:* psychology, degeneration, emotion, subjectivity, movement, dance, Spain.

## INTRODUCCIÓN

A la luz del positivismo decimonónico y de la naturalización del sujeto estudiado por un lado, bajo presupuestos psico-fisiológicos, medibles y observables, y por otro, bajo categorías de carácter propiamente psicológico, la *diferencia* entre el sujeto «normal» y el «anormal» iba incluso a quedar objetivamente inscrita sobre los propios cuerpos. Específicamente, las teorías de la degeneración mantendrán una concepción estrictamente somaticista gracias a la cual las anomalías corporales (los conocidos «estigmas físicos») supondrían la objetivación del degeneracionismo. Algo que al mismo tiempo va a suponer la reproducción del canon clásico greco-latino y judeo-cristiano sobre el ideal de belleza y equilibrio en el ámbito científico: a nadie se le escapará

que la imagen de lo degenerado es precisamente la de lo feo y lo desproporcionado. Nosotros defendemos que esta concepción sería también la que permitiría hablar de los movimientos, posturas y gestos corporales de los mismos individuos como otra manifestación de su *otredad*, es decir, de los bailes como expresiones de su subjetividad degenerada (téngase en cuenta que no estamos diciendo que los intelectuales entendiesen tales manifestaciones como atributos naturales de la degeneración); una subjetividad que, digámoslo ya, iba a estar caracterizada esencialmente por la exageración emocional. Probablemente, ahora más que nunca debido a la consolidación de los estudios sobre los procesos psico-fisiológicos e inconscientes, los procesos afectivo-emotivos iban a convertirse en la manifestación más auténtica del ser humano.

En este contexto es donde cabe comprender los análisis de los intelectuales decimonónicos vinculados sobre todo al ámbito antropológico-criminal sobre los movimientos de los cuerpos de delincuentes, locos e, incluso, mujeres y gentes de clase baja como expresiones de una psicología primitiva. En este trabajo analizaremos los discursos psico-sociológicos de distintos intelectuales sobre los bailes como manifestaciones de la «vida interior» de los sujetos llamémosles *degenerados* (aunque sin incluir en este término las connotaciones biológicas y haciendo formar parte de él no sólo a los individuos marginales, sino también a la muchedumbre). Estudiaremos las posiciones psicológicas de diferentes autores pertenecientes a la esfera italiana (Lombroso, Niceforo, Sighele, Sergi e, insertémosle también aquí, Nordau), la francesa (Ribot) y la hispanoamericana (Ortiz, Salillas, Bernaldo de Quirós, Llanas) en relación con la desviación de: 1) el fenómeno estético en general (sus posturas ante el origen y la evolución del mismo) y 2) la danza en particular (su desarrollo onto- y filogenético).

## 1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL SENTIMIENTO ESTÉTICO

### 1.1 *Del sentimiento estético en general*

La mayoría de los intelectuales analizados en este trabajo citarían explícitamente el evolucionismo social de Herbert Spencer como punto de partida de sus tesis sobre estética. Si bien era la de Spencer (1904) una tesis basada en la continuidad psíquica entre los diversos reinos o especies animales, tal autor no dudaría en introducir el arte como un comportamiento orientado a la descarga de la energía sobrante del organismo y, por tanto, como una actividad no necesariamente vinculada a las de carácter utilitario y adaptativo. Este argumento abría la posibilidad de establecer distintos niveles en función del grado de utilidad y adaptación de las manifestaciones artísticas.

1) Así, entre los autores que defendían el arte como una expresión cercana a la experiencia de necesidad, podemos encontrar una amplia nómina de miembros de

la escuela positivista italiana. Por ejemplo, Lombroso (1894) defendería una teoría fisiológica del placer y del dolor, según la cual los individuos realizarían ciertas actividades por el placer desprendido de su ejecución. Al menos, en el caso de los individuos degenerados, tal actividad permitía responder a algún tipo de necesidad, aunque ésta no estuviera directamente relacionada con la supervivencia.

Además, lo que diferenciaría a un sujeto «normal» de un «degenerado» sería no sólo el fin último de tal actividad, sino también el propio objeto estético. Delincuentes y otros individuos de mala vida desarrollarían manifestaciones artísticas de pobre calidad e inmorales fines: su poesía sería rufanesca, sus artes plásticas como los grafitos carcelarios y los tatuajes, de una simplicidad brutal y sus bailes, sin lugar a dudas, obscenos. Para Lombroso, el motivo de que tales manifestaciones no estuvieran desarrolladas parecía radicar en el dominio de lo fisiológico que caracterizaba a tales individuos. El hombre, dice, sigue el impulso, cuánto más aquellos hombres que carecen de razón. Y es que, como plantearémos detalladamente más adelante, detrás de las tesis lombrosianas seguía escondiéndose la clasificación tripartita de las facultades y, por tanto, la valoración de la inteligencia como facultad primordial en el hombre civilizado. Precisamente Nordau (s.a.), discípulo de Lombroso y otro de los autores que relacionarían las manifestaciones artísticas con lo utilitario, estimaría el arte como un simple desprendimiento subsidiario de las actividades de supervivencia y conservación en cuanto que relacionadas con la ejercitación de la facultad intelectual (elemento fundamental para el progreso económico; ver Castro, Pizarroso y Morgade, 2005).

2) Por otra parte, podemos señalar un segundo grupo de autores que defendía que el instinto puramente artístico y ajeno a todo interés utilitarista se había producido de manera progresiva a lo largo del proceso evolutivo. Para Sergi (1908) y Ribot (1924), las manifestaciones estéticas están completamente escindidas de las necesidades de la vida, siendo un puro pasatiempo. Salillas (1898) iría más allá. Para él, el modo artístico es una de las manifestaciones propias de la sobreactividad que «responde a los desahogos de una vigorosa potencialidad fisiológica», pero no sólo: para Salillas, el arte es una de las manifestaciones más claras del espíritu de los pueblos, la vía regia de expresión psicológica, una exhibición del personalismo individual y colectivo.

Sin embargo, a pesar de que este último grupo de autores reivindicaba la ausencia de la utilidad en el arte, esta postura no parecía aplicarse tan certeramente a los tipos degenerados o de clase baja. Como veremos a continuación, para los intelectuales del período el arte de dichos individuos iba a estar ligado, en alguna medida, a las necesidades básicas. De fondo, latía la idea de que sólo las clases altas tenían la capacidad de hacer del arte uno de sus entretenimientos, bien fuera por sus posibilidades sociales o bien por las intelectivas.

## 1.2 De la desviación en la danza en particular

Dos serían las grandes posiciones de los intelectuales al respecto:

a) Inferioridad psicológica. Esta postura mantendría que es la falta de evolución moral o psicológica la que haría de las manifestaciones artísticas de los sujetos «degenerados» un arte limitado. Este sería el caso de los niños, la muchedumbre o los individuos de mala vida (sin incluir aquí a los sujetos *degenerados* en el sentido lombrosiano, veremos un poco más adelante por qué), en un nivel ontogenético, y el de los pueblos primitivos, en un nivel filogenético. La inferioridad psicológica en ambos niveles de desarrollo podía producirse, bien por condiciones biológicas (posiciones que atribuían características innatas a dichos grupos: sugestión, susceptibilidad, etc.), bien por condiciones sociales (posiciones que atendían a la falta de la educación adecuada —o del tiempo— para el desarrollo de la sensibilidad estética).

Concretamente, sobre los planteamientos lombrosianos, debemos apuntar que para éstos los delincuentes estaban dotados de cierta particularidad: no sólo porque su tesis degeneracionista suponía hablar más de regresión que de estancamiento psicológico (situando así al delincuente en un nivel evolutivo semejante al de los pueblos primitivos), sino porque dichos individuos poseían ciertas características que se podían considerar psicopatológicas.

b) Anormalidad psicológica. Es esta una perspectiva que básicamente se reduciría a estigmatizar las manifestaciones artísticas de los individuos y, por tanto, a desarrollar una imagen del mal salvaje aplicada a la ontogenia; si bien algunas expresiones como los bailes de «San Vito» de las histéricas no serían tan condenadas como las de los invertidos sexuales que, como mostraba Gómez (1908), realizaban para «estrechar los vínculos de solidaridad».

En buena medida, esta anormalidad psicológica iba a responder a la tesis sobre la «fatiga mental» de la época, según la cual la sociedad moderna habría llegado a un desgaste de energía que se traducía en una sobreexcitación nerviosa que acentuaba la impresionabilidad, la excitabilidad y el desequilibrio del temperamento nervioso, dando así lugar específicamente a la debilidad psico-fisiológica de los neurasténicos o, incluso en algunos casos, a la locura de la histeria. Bajo esta óptica patológica, autores como Nordau, Bernaldo de Quirós o Salillas analizarían los bailes de algunos sujetos. Movimientos epilépticos, exagerados y, al decir de Lombroso, reflejo de su inclinación hacia el abuso, bien del accesorio, bien del verso, bien del color.

En cualquier caso, ya fuera por inferioridad o por anormalidad psicológica, todos los bailes estarían caracterizados por la exageración de lo emocional. Nos arriesgaremos a afirmar que la tesis que estaba detrás tanto de la interpretación bajo la postura de la inferioridad psicológica como de la patología partía de los mismos supuestos psico-fisiológicos que venían a situar el proceso emocional en la base de la constitución psíquica.

## 2. PROCESO Y ESTADIOS DE LAS DANZAS DEGENERADAS

Para autores como Salillas (1901), existe un proceso natural de la emoción tanto a escala ontogenética como filogenética que puede asimilarse al que tiene lugar en los casos patológicos; sólo que en este último caso, los centros de inhibición están alterados y no en (vías de) desarrollo. El proceso emocional está en la base de la constitución psíquica y, por tanto, es lo que típicamente caracteriza a la acción.

Por otra parte, puesto que los sentimientos se constituyen en un orden de inferior a superior, correspondiendo la constitución inferior a influjos fundamentalmente orgánicos y de base instintiva, y la constitución superior a influjos caracterizadamente intelectuales, podríamos comprender por qué sólo los sujetos más «civilizados» serían los que alcanzasen las formas más elaboradas de arte. Si bien algunos movimientos automáticos e inconscientes no estaban sometidos a la deliberación racional, otros sí podían dominarse a través del ejercicio consciente. En base a esta idea, se establecerían tres estadios en el desarrollo de la danza que tendrían como criterios: por un lado, la capacidad de abstracción (simbólica) de los sujetos, que tiene que ver con el fin/objeto de la danza (a mayor nivel de abstracción y/o ficción, mayor alejamiento de las necesidades de la vida real); y, por otro, la capacidad de control y coordinación de los movimientos del cuerpo (a mayor capacidad de control corporal, mayor alejamiento de los automatismos animales). En ambos casos, detrás estaría la capacidad de representación psíquica, también en la capacidad de control del cuerpo, pues la actividad motora se consideraba dominada por la actividad psíquica (los actos reflejos, puramente motores, serían propios de los primeros estadios de evolución de la danza).

### 2.1 *Estadios en la evolución de la danza*

Tres serían los estadios en función de su grado de representación psíquica. A medida que se vaya evolucionando del primer estadio al tercero, las dos capacidades anteriormente mencionadas se perfeccionarían.

#### 1.º «Danza» como movimiento automático

En este primer estadio de desarrollo, a la danza se la valora como una exposición fisiológica que todavía no ha sido sometida a la voluntad, por un lado, y como un fruto del animismo primitivo, por otro. Por tanto, no se las podría considerar como danzas propiamente dichas, pues carecerían de sentimiento estético: tendrían una función exclusivamente adaptativa, útil, como las danzas de los pueblos primitivos o, incluso, como puntualiza Sergi, de las brujas. Son bailes tribales y gregarios (por ejemplo, como las representaciones de cacerías) que pueden ser encontrados en los niveles más básicos de todas las civilizaciones, puesto que se trata de una respuesta a los desafíos de la naturaleza.



## 2.º Danza como pantomima

La superación del estadio anterior va a suponer el abandono progresivo del exclusivo sentido mágico-religioso, por un lado, y eminentemente colectivo, por otro. Además, para Ribot (1924), el segundo estadio iba a conllevar el impulso de capacidades psicológicas tales como la imaginación y la creatividad, capacidades que progresivamente irían acercando la pantomima al teatro, el cual se desarrollaría plenamente en el tercer estadio.

Para intelectuales como Sergi (1906), este desarrollo de capacidades que tienen que ver con la abstracción se manifestaría específicamente en la aparición de elementos «no reales» que iban a participar de la danza. Si los pueblos primitivos utilizaban en sus bailes las lanzas que realmente utilizaban en sus cacerías, ahora aparecerán otros elementos que van a estar relacionados con la ornamentación (es decir, dejando de lado lo útil), tales como los tatuajes o el atuendo de los individuos. Así las cosas, podemos comprender por qué los intelectuales de la época se preocuparon tanto en analizar los tatuajes de los delincuentes.

## 3.º Danza como movimiento creador

Para los intelectuales de esta época, la culminación del baile como manifestación artística sería aquella que escapa de la pura convulsión fisiológica a través del sometimiento por la inteligencia y el sentimiento. Si bien siguiendo el ritmo marcado por el organismo, el individuo controla los movimientos del cuerpo, coordinándolos activamente, es decir, voluntariamente. Así, la arritmia de los primeros estadios se superaría, alcanzando la coordinación regular. Para Sergi, por ejemplo, es el control voluntario de los movimientos lo que convierte las danzas primitivas en estéticas, a pesar de que estas últimas al final acaben automatizándose.

## 3. RECAPITULACIÓN Y REFLEXIONES FINALES

De acuerdo con el nuevo marco teórico influido por la tesis recapitulacionista, los procesos psicológicos y estéticos de niños, primitivos, «degenerados» o, incluso, individuos incultos iban a situarse en un mismo estadio de desarrollo que culminaría en la complejidad psicológica del adulto occidental. Aplicada específicamente a la estética, esta idea positivista supondría que los individuos degenerados no podían llegar a alcanzar la perfección y elaboración de las formas artísticas de los hombres civilizados (bien fuera por sus posibilidades sociales –dedicación a la educación–, bien fuera por sus posibilidades cognoscitivas –desarrollo de las facultades mentales). De esta forma, el arte manifestado por los sujetos «inferiores» sería siempre rudimentario,

salvaje, primitivo, si bien esta primitividad unas veces se vinculaba con aspectos positivos, altruistas, puros y otras veces con aspectos negativos, egoístas, pervertidos. Estos últimos aspectos serían los que específicamente la antropología-criminal lombrosiana se encargaría de resaltar en los delincuentes y otros sujetos degenerados, estableciendo con ello, al mismo tiempo, un vínculo con la interpretación psicopatológica de la conducta de los individuos.

Por otra parte, a medida que se camina hacia la objetivación a través de la experimentación, la «somatización» de la anormalidad tiene menos sentido. Se produce progresivamente un cambio en la visión del cuerpo y la exteriorización en rasgos fisiognómicos va a carecer de valor para juzgar la inteligencia, aunque sí se seguirían interpretando los movimientos como expresión de emociones e, incluso, de la moral pública. Concretamente, el baile se va a convertir en el sitio por excelencia para el mantenimiento de la moral pública, y va a ser visto como parte de un proceso de construcción nacional con el objetivo de moldear los cuerpos individuales de tal forma que reflejen el ideal de cuerpo político.

### *Referencias bibliográficas*

- BERNALDO DE QUIRÓS, C. y F. LLANAS (1998): *La Mala Vida en Madrid*. Zaragoza, Egido Editorial. (Orig. 1901).
- CASTRO, J., N. PIZARROSO y M. MORGAGE (2005): «La Psicologización del Ámbito Estético entre Medios del S. XIX y Principios del XX», *Estudios de Psicología*, 26(2), pp. 195-219.
- GÓMEZ, E. (1908): *La Mala Vida en Buenos Aires*. Buenos Aires, Juan Roldán.
- LOMBROSO, C. (1894): *L'Uomo di Genio*. Roma, Fratelli Bocca.
- NICEFORO, A. y S. SIGHELE (1909?): *La Mala Vida en Roma*. Madrid, Rodríguez Serra. (Orig. 1898).
- ORTIZ, F. (1906): *Hampa Afrocubana. Los Negros Brujos*. Madrid, Fernando Fe.
- RIBOT, T. (1924): *La Psicología de los Sentimientos*. Madrid, Jorro.
- SALILLAS, R. (1898): *Hampa: el Delincuente Español*. Madrid, Victoriano Suárez.
- (1901): *Teoría Básica (Bio-Sociología)*. Madrid, Victoriano Suárez.
- SERGI, G. (1908): *Las Emociones*. Madrid, Ed. Jorro.
- SPENCER, H. (1904): *First Principles*. London, Williams&Norgate. (Orig. 1862).