



FACULTAD DE HISTORIA,
GEOGRAFÍA Y CIENCIA POLÍTICA
PROGRAMA DE ESTUDIOS ASIÁTICOS

Documentos de Trabajo en Estudios Asiáticos No. 6



La performática del Taiji Quan:
expresión de una caligrafía corporal

Efraín Telias G. y Magdalena Amenábar F.

Documentos de Trabajo en Estudios Asiáticos

Pontificia Universidad Católica de Chile (UC)

Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política

Programa de Estudios Asiáticos

Av. Vicuña Mackenna 4860

Macul, Santiago de Chile

Proyecto de Investigación VRAID: CIEA/N° 2/2009

Programa de Estudios Asiáticos de la Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política

Pontificia Universidad Católica de Chile

Contacto por correo electrónico: jrehner@uc.cl (Johannes Rehner)

Página web: <http://www.uc.cl/icp/webcp/estudiosasiaticos/>

Los resultados y opiniones presentados en el documento son de exclusiva responsabilidad de su autor y no expresan necesariamente la visión del Programa de Estudios Asiáticos de la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC) ni de su Comité Editorial. El autor también es responsable de la originalidad del trabajo presentado. Para publicar en los Documentos de Trabajo en Estudios Asiáticos de la UC consulte la página web indicada.

Comité Editorial:

Roberto Durán. Profesor del Instituto de Ciencia Política UC

Marcos Jaramillo. Jefe del Programa de Estudios Asiáticos UC, profesor Facultad de Derecho UC

Johannes Rehner. Profesor del Programa de Estudios Asiáticos y del Instituto de Geografía UC

Raimundo Soto. Profesor del Instituto de Economía UC

“El fenómeno denominado “drama”, “teatro”, y/o “performance”, sucede en todos los pueblos del mundo y desde fechas tan antiguas como los historiadores, antropólogos y arqueólogos han podido precisar. Las evidencias indican que el bailar, cantar, llevar máscaras y/o trajes, personificar a otros humanos, animales o entes sobrenaturales, interpretar historias, actualizar el tiempo 1 en el tiempo 2, acotar y disponer lugares y/o tiempos extraordinarios para estas presentaciones o ensayos, son coexistentes a la condición del ser humano.”

(Richard SCHECHNER, 1988:68)

Este artículo corresponde a una versión condensada de lo trabajado en la investigación homónima realizada durante el año 2010, para el Programa de Estudios Asiáticos de la Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política. Hemos mantenido parte de las definiciones, teniendo en cuenta lo poco habitual de los temas tratados, agregando planteamientos esenciales y fragmentos de la información recabada, así como nuestras conclusiones. Advertimos sin embargo, que no hemos podido incorporar por razones de formato, pasajes que explican antecedentes históricos, propiedades y sobre todo la descripción y análisis de las configuraciones del Taiji Quan (movimientos y secuencias), que en la investigación complementan nuestros planteamientos; aún así, esperamos que este texto aporte a la comprensión del escenario contemporáneo de la práctica de esta disciplina.

1. Introducción.....	3
Nuestras hipótesis	6
Estructura de la investigación realizada.....	7
2. Lo convocado y las perspectivas asumidas	8
Taiji (Tai-Chi)	8
Qi (Chi).....	9
Qi Gong (Chi Kung)	10
Taiji Quan (Tai Chi Chuan)	11
Configuraciones del Taiji Quan	12
Noción de estética y Qi	14
Sobre la Performance	17
Aproximación estética.....	20
3. Ritualidades del Taiji Quan.....	22
Rito de reunión del hombre con la tierra y el cosmos	22
Ritual de viaje, desplazamiento	24
Rito de paso, desde la nada al movimiento y conclusión en el vacío	25
Ritual de transferencia e intercambio.....	26
Ritual de materialización del otro complementario.....	27
Ritual respiratorio – vitalización	28
Ritual de un tiempo extraordinario	29
4. Lo performático del Taiji	31
Ejecutante y testigo.....	31
Taiji, danza y expresión	33
Taiji interpretado	36
Taiji y juego.....	39
5. Conclusiones	41
Bibliografía.....	45

1. Introducción

Investigar sobre el Taiji Quan es indagar sobre el tiempo, el movimiento, la vivencia, es decir, una imposibilidad anunciada, si se tiene la pretensión de revelar ampliamente las implicancias de estas problemáticas convocadas en el Taiji Quan; por ello, nuestras pretensiones se circunscribieron al propósito de responder a las hipótesis, que problematizan la situación contemporánea de esta práctica, y extender los conocimientos sobre una disciplina, ya inserta en un ámbito intercultural, y afecta, como todas las cosas, a la mirada y la experiencia de la modernidad.

Precisamos nuestra área de estudio al Taiji Quan (*Sistema marcial de lo Superior Esencial*), correspondiente al Estilo Yang de Taiji, y el Qi Gong (*Estudios y trabajo sobre la energía*); adicionalmente, cuando a lo largo de este texto nos refiramos al Taiji Qi Gong, debe entenderse como el Taiji Quan, ejecutado bajo la impronta del Qi Gong, al que también nos referiremos con la expresión más breve: Taiji.

Nuestra reflexión buscó aportar en un espacio de interrelación de oriente y occidente, constituido por la inclusión de esta disciplina en diversos espacios culturales, que suma ya varias décadas; una práctica tradicional de China, que desde mediados del siglo XX, se ha incorporado a la vida cotidiana de nuestro tiempo.

Nos parece en principio, que las características presentes en el Taiji Quan, derivadas de la filosofía, pensamientos y medicina china, en particular el modo de proceder e instrumentalizar el Qi (la energía) y su relación con el concepto de Dao (el sentido inherente de la naturaleza), se hallan revalidados (y re-comprendidos) en la práctica del Taiji en el escenario contemporáneo ya intercultural. En nuestra aproximación haremos referencia de los principales componentes tradicionales que, según nuestra perspectiva, son re-significados en la práctica contemporánea, constituyendo un *nuevo* Taiji, reconstruido por actuales practicantes definidos por sus propios modos de comprender y realizar. Debemos advertir al mismo tiempo, que es propio de los objetos de estudio abordados en este trabajo, su interrelación, por lo que advertimos que resultan inevitables algunas reiteraciones de planteamientos.

Desde una mirada hermenéutica, proponemos que el Taiji Quan no tiene esencia; es decir, así como a comienzos del siglo XX, la disciplina fue aquello que la cultura china de la época reconoció y validó, hoy es para la interculturalidad aquello construido con las proyecciones de los contextos y ejecutantes actuales, que reinterpretan y reposicionan sus contenidos tradicionales. Muchas veces, al Taiji se le atribuye, en el magma de juicios y creencias referidas al ámbito cultural en que el Taiji nació, un aura que, sin cuestionamientos se proyecta sobre su presencia actual. Pensamos que se trata de un esencialismo que lo cataloga inmóvil en un altar como una “práctica original y ancestral”. Nuestra investigación se orienta a aportar señalamientos en dirección a releer aquella supuesta esencia, que, para nosotros, no es sino un conjunto de características identitarias en permanente proceso, afectadas desde el primer día por los contextos que ha recorrido el Taiji Quan.

En esta práctica, si nos restringimos a los contenidos abordados según sus propiedades históricamente reconocidas, observamos la intersección de cuatro disciplinas: medicina, filosofía, estética, y las artes tradicionales chinas de defensa personal; sin embargo, luego de más de medio siglo de su inserción en occidente, es posible leer en el Taiji, connotaciones que responden a problemáticas planteadas en el ámbito cultural contemporáneo, donde sus contenidos han sido moldeados por las dinámicas de la posmodernidad, que entre sus propiedades se cuenta la relativización de las categorías de oriental u occidental.

La motivación a realizar una reflexión desde una mirada contemporánea sobre el fenómeno del Taiji, nació de la lectura de un trabajo de María de la Luz Hurtado, titulado “Productividad de la mirada como *performance*” (HURTADO 2006: 59); mientras lo leíamos, surgieron en nuestra mente inesperadas asociaciones y coincidencias, que nos hicieron patente –casi como revelación- las dimensiones performativas de esta disciplina, particularmente en la modernidad, donde se conjugan la interculturalidad, las dimensiones híbridas y mutantes de un fenómeno sujeto a permanentes interpretaciones. Por ello, el trabajo investigativo se focalizó sobre la connotación performática que observamos en el ejercicio de esta disciplina. Entendiendo por performativo lo definido desde los textos de Richard SCHECHNER (1988 y 2000) y aplicando esta noción a la materialización contemporánea de la práctica del Taiji, comprendiendo a este, ya como algo distinto a la disciplina que emigró desde oriente.

El trabajo se enmarcó temporalmente desde la popularización del Taiji en la década de 1920 hasta la actualidad; periodo donde esta disciplina ha hecho propias, evidentes características que revelan sincretismo, no sólo entre sus variados componentes, sino por su inserción en contextos occidentales donde ha operado una adaptación a lo diverso y lo mixto. Este acercamiento, se motiva en las hipótesis que se construyen en torno a la noción que los receptores y taiji-chistas¹ - actuantes contemporáneos de esta disciplina- de todas las latitudes, no se articulan como receptores neutros de una práctica corporal tradicional de China; no se trataría, según nuestros planteamientos, de una magnitud que desciende sobre ellos para su representación en el momento contemporáneo, ajena a la influencia de la modernidad. A sus actuales actuantes no los consideramos como sujetos pasivos sobre los cuales desciende un conocimiento ancestral, que permanece aséptico de transformación. Supuestos válidos, pensamos, en tanto esta disciplina, ya no es sólo el pasado Taiji; en otras palabras, es el antiguo y mágico ejercicio, pero hoy incorpora factores que conciernen a este tiempo. Proponemos la presencia de componentes que más tienen que ver con respuestas a la cultura contemporánea, que a la representación de un ejercicio ancestral.

Aunque en la investigación nos referimos a un grupo amplio de propiedades tradicionales, éstas sólo corresponden a parte del bagaje teórico de la disciplina; sin embargo, ellas configuran el conjunto de datos que el practicante normal – en el ámbito contemporáneo- llega o tiene motivaciones para conocer. Para definir este volumen, y delimitar aquellos contenidos que corresponden a lo que está inserto en el

¹ Para denominar genéricamente a los practicantes de Taiji Quan, usaremos la expresión “taiji-chistas”

fenómeno moderno y globalizado del Taiji, hemos considerado nuestra experiencia de enseñanza del Taiji Quan desde hace 25 años, e interacción con sus ámbitos de difusión y práctica. Primero en la divulgación de los sistemas simplificados, y en los últimos doce años de los sistemas tradicionales. Así, no nos extendemos en profundidad sobre contenidos específicos del Taiji Quan o el Qi Gong en sus aspectos históricos o técnicos, para los cuales recomendamos la bibliografía que nos ha servido de fuente; más, a pesar de estas autolimitaciones -y como ya hemos precisado-, nos referimos a algunos componentes de sus contenidos originales, dado que en estos observamos elementos pertinentes al análisis que nos convoca y conducentes a dar respuestas a nuestras hipótesis. Respuestas, que sobre todo, desean sumar sentidos a los trabajos teóricos ya existentes en esta disciplina, con el propósito de ser complementarios a lo realizado por maestros y estudiosos del Taiji Quan y Qi Gong.

A lo largo de nuestra reflexión se abordan los contenidos tradicionales del Taiji Quan, aquellos que guardan una connotación ritual, tanto implícita como explícita, y que se readechan para lo que definiremos como ritualidades exógenas a las propiamente chinas, en tanto aluden significados y simbologías de carácter multicultural. Nos referimos a connotaciones corporales, cualidades del cuerpo y psiquis humana, y sus relaciones con las fuerzas o elementos de la naturaleza. Por ello nos parece necesario exponer un conjunto acotado de aquellos elementos tradicionales que construyen la parte que corresponde al sustrato del Taiji Quan practicado hoy, y que se complementa con su relectura ya descontextualizada, y que inevitablemente a nuestro juicio, asumen nuevas significaciones para el ejecutante en la modernidad, ya construida de una identidad híbrida y en transformación acelerada.

A pesar de los estudios escritos sobre el Taiji, se nos hace patente un fenómeno no abordado hasta la fecha de manera sistemática, algo relacionado a su interpretación por ejecutantes desvinculados a las condiciones textuales originales. Basándonos en la mirada de Derrida (OLIVARES 2007: 143, 186 y otras), y la perspectiva deconstructivista en torno a definir un desplazamiento de los significados en la propia acción de los significantes, planteamos que en el Taiji la propia corporalidad, en su función actualizadora, funciona con lógica escritural, construyendo capas de textos, factibles de ser leídos en un acercamiento hermenéutico, preguntándonos por el sentido e identidad de un fenómeno cultural -y estético-, desde la propia experiencia de su realización. Acercamientos que abordan el Taiji desde una perspectiva que denominamos, tomando la expresión de VATTIMO (1996), como “estética integral”, entendiendo esta, como el conjunto de significados activados por la experiencia sensible, de una expresión a través de acciones corporales, circunscritas a formalizaciones predeterminadas, al amparo de una definición de arte ya expandida.

El acercamiento a este problema en la perspectiva elegida, se fundamentó en el trabajo del investigador responsable, desde las artes visuales y una práctica de Taiji sostenida por tres décadas, así como de la coinvestigadora, desde el teatro y la interpretación musical. Nos permitimos enunciar dimensiones de esta disciplina, que identificamos a partir del carácter interpretativo de toda práctica de Taiji: su recreación en cada nueva ejecución, convocando lo plástico y lo dramático en donde reconocemos un carácter performático que nos desafía a la explicitación ya de otras propiedades. Se indagó en su valor como fenómeno en constante mutación, como corresponde a lo performático, y una permanente

reactualización, situación comprometida en su inevitable corporalidad. Esta corporalidad se traduce a través de las formas del Taiji, donde planteamos la existencia de niveles de significación que se activan en la ejecución de su gestualidad y desplazamientos.

Focalizándonos en este fenómeno, en la investigación se abordó una de las áreas especialmente influidas por la relación con las culturas orientales: el concepto y relación con el cuerpo. Se vinculan en este trabajo aspectos estéticos y antropológicos, que llevan las lecturas más allá de lo estrictamente historiográfico o de divulgación, perspectivas que han sido hasta la fecha, hegemónicas en las reflexiones en torno al fenómeno de la práctica del Taiji. Por ello, se trata de un acercamiento interdisciplinar, que se nutre de miradas desde las artes corporales, visuales e interpretativas.

Nuestras hipótesis

Pensamos que el fenómeno de la incorporación del Taiji Quan en un ámbito que carece, por un lado, de la información amplia de la teoría tradicional, y por otro, en la inaplicabilidad de ésta para explicar adecuadamente la situación del Taiji, en tanto el mismo se encuentra en pleno proceso de redefiniciones expuesto al escenario contemporáneo, abre una nueva condición en esta disciplina, ampliando los sentidos específicos determinados en su origen cultural.

Por ello, nuestra primera hipótesis fue que la práctica del Taiji Quan presenta la incorporación de una instancia performática, que expande los sentidos específicos determinados en su origen cultural. Lo performático del Taiji va más allá de su completa explicación desde el origen marcial o desde la medicina tradicional china. Consecuentemente, pensamos que la percepción que se tiene de la práctica del Taiji Quan en la actualidad, obedece a una mirada que no incorpora la necesaria redefinición de esta disciplina, dada las condiciones impuestas por los nuevos sujetos y contextos que la implementan en occidente por más de medio siglo.

Dadas las connotaciones de la tradición estética china, sus teorías vinculadas a lo energético, así como el desarrollo del pensamiento contemporáneo sobre el fenómeno estético, en sus aspectos gestuales y expresivos - en un ámbito cultural que ya ha asimilado un espacio ritual etnográfico válido para la apreciación artística-, propusimos como segunda hipótesis que existe en el Taiji Quan un subtexto de significados, que queda expuesto en un acercamiento que analice sus aspectos formales desde una perspectiva estética. Una mirada que no ha sido considerada en los estudios históricos o técnicos de la disciplina. Aquí interpretamos el movimiento del Taiji Quan como gesto caligráfico, capaz de entregar nuevas dimensiones de contenido a esta práctica.

Nuestras analogías y equivalencias que, entre otros componentes hemos establecido entre la caligrafía y el Taiji Quan, responden a ciertas suposiciones que se buscó fundamentar en su pertinencia, y sobre todo, el reconocimiento en esta práctica de su impronta performática, que abre un conjunto de planos que abordamos desde distintos espacios de la experiencia de ésta: proceso, interacción, testimonio y expresión, lo presente y lo efímero, la convocatoria de lo trascendente.

El objetivo de esta indagación fue la expansión de sentidos a los ya existentes en las tradiciones del Taiji Quan, en principio refiriéndonos a ellos, para luego, ver el Taiji desde una lectura de sus cualidades e implicancias desde dimensiones presentes y significantes hoy, que resitúan al Taiji en el escenario cultural contemporáneo.

Estructura de la investigación realizada

El trabajo se ordenó en cinco pasos que antecedieron a nuestras conclusiones. El primero se destinó a un análisis de las denominaciones de los objetos estudiados, sus implicancias a la luz de las perspectivas asumidas, así como sus antecedentes históricos y textuales. Luego nos abocamos a las configuraciones, las formas que dan fisonomía al Taiji; aquí, y desde la apreciación empírica de aquello investigado, abordamos las secuencias, movimientos y gestos. Estos fueron estudiados individualmente, en sus relaciones y simbología, examinando sus componentes y funciones, focalizándonos en dos encadenamientos: a) la forma de 112 movimientos (o 108 dependiendo de su interpretación) de Taiji *tradicional*, y la secuencia de 24 movimientos (Taiji *simplificado*), secuencia oficial de la República Popular China.

En una tercera parte tratamos sus contenidos tradicionales, incluyendo los elementos que lo vinculan a las teorías estéticas de China. En un cuarto paso examinamos las implicancias de sus propiedades y sus connotaciones rituales y simbólicas, ya situándolas en un espacio intercultural; enumerando aquellos aspectos donde reconocemos elementos significativos a nuestras interpretaciones. Damos un espacio de reflexión jerarquizado a las connotaciones rituales, ya que pensamos que son estas, las que tanto instalan al Taiji en una connotación performativa, como dan sustancia para su apropiación por parte del ejecutante contemporáneo y sus motivaciones. Luego, a partir de estas propiedades ceremoniales e interpretativas - que extralimitan lo usualmente explicitado en esta práctica-, abordamos la lectura del Taiji desde una perspectiva brindada por la teoría de la Performance.

2. Lo convocado y las perspectivas asumidas

Antes de exponer nuestras reflexiones sobre los objetos que hemos investigado, nos parece oportuno incorporar información sobre ellos -dado su relativo desconocimiento -, exponiendo connotaciones desde sus componentes tradicionales, y establecer asimismo, antecedentes para nuestra mirada desde la modernidad.

Taiji (Tai-Chi)

Dos caracteres dan origen a la denominación, el primero *Tai*, significa “grande”, y *Ji* podría traducirse como “lo primero” o “la primera manifestación”. De tal modo, que la expresión *Taiji* corresponde al “uno esencial”. En la cosmogonía tradicional de China, este “uno esencial” sucede al *Wuji*, que es el vacío omnipresente, el origen último de todo lo existente. Luego del *Taiji*, devienen las “diez mil cosas” y los fenómenos de la realidad, por eso se puede otorgar a *Taiji* una cualidad de tránsito entre la nada y la multiplicidad de la existencia.

Helena Jacoby de Hoffmann, en el prólogo a su traducción del I-Ching (*Libro de los cambios*) desde la versión de Richard Wilhelm, lo caracteriza:

“El fundamento de todo lo que existe se representa en el I-Ching con el Tai-Chi: la simple línea. Es la “Viga Maestra”, la entrada a la manifestación, la primera división, el Uno. Con el uno nace la dualidad, el mundo de los opuestos: el Espacio se divide en un arriba y un abajo, una derecha y una izquierda, un delante y un atrás. Las contradicciones y las correspondencias se reconcilian y se realizan a través del tiempo.” (JACOBY DE HOFFMANN, 1976: 10)

La última línea de la definición nos muestra la indisolubilidad del término *Taiji* con el movimiento, en tanto comprendido en el tiempo. Dado que el uno conlleva la dualidad (cero y uno), es el origen de Yin y Yang, los dos opuestos complementarios que en su interacción generan la existencia, hasta su más mínimo detalle. Esta dualidad configura la comprensión de la realidad bajo este patrón binario. Cada cosa existente es Yin (vacío) y Yang (lleno), tanto en su composición interna como en las relaciones que genera con su entorno, que le confieren una u otra cualidad predominante y en diálogo con su complementario; y así, cada elemento existente se manifiesta en permanente transformación, se trata de una inestabilidad esencial, que impregna todo.

La composición dual de *Taiji* deja claro la constante mutación de sus principios. Un movimiento perpetuo regido por el principio del Dao (Tao). Detengámonos un momento para explicar la función de este principio. Como es sabido, su enunciación se debe al legendario Lao Tse (*Viejo maestro*) que habría escrito el texto *Dao De Jing* (*Libro del camino y la virtud*) en torno al siglo VI AC. Definiendo arbitrariamente con el término Dao, a este principio ordenador de la naturaleza, su ley interna, y es ley porque regiría la mutación constante de estos elementos; es decir, las cosas cambian, pero no aleatoriamente. El carácter Dao se compone de dos grafismos (radicales) que aluden a “camino” y “cabeza”, definiendo una ruta marcada por

un sentido. Es al mismo tiempo anterior a todo y existente en lo primero, Chaung Tse citado por Lin Yutang lo describe:

“Porque Tao tiene una realidad interior y sus evidencias. Carece de acción y de forma. (...) Se basa en sí mismo, sus raíces parten de él. Antes de que aparecieran el Cielo y la Tierra, Tao existía desde todos los tiempos” (LIN 1945: 116).

El Taiji sería así un concepto que refiere a la primera manifestación de la existencia constituida indisolublemente por la dualidad, la oscuridad y luz, animadas en un proceso permanente por el Dao. Para nuestras interpretaciones, vemos significativo que todo indica un movimiento perpetuo, una acción interminable, pero sujeta a un libreto que se determina por y a sí mismo, eternamente.

Qi (Chi)

Para la cultura china el Qi es la fuerza natural que activa y llena el universo, por ello es una denominación genérica de “energía”. El Qi corresponde a una idea central del pensamiento chino, es aquello que anima y está en la esencia de todas las cosas. Tanto entonces es la fuerza que permite manifestarse a la vida, las sustancias, así como la esencia presente en los objetos de la naturaleza. El pensamiento chino no establece una distinción entre materia y energía (SCHWARZ, 1992: 25 y ss.), sino en sus estados y funciones. A lo largo de la investigación realizada, esto es aludido de muchos modos, puesto que para el Taiji Quan se trata de un concepto central de su sentido, así como de su materialización.

El Qi está dividido en tres grandes tipos: Qi Celeste, Qi Terrestre y Qi Humano. La tierra, que posee Qi terrestre, está subordinada al Qi celeste del cielo, y el ser humano, como todos los seres vivos, está condicionado por los ciclos de ambos, es un sistema mayor de circulación de Qi, con el que interacciona y del cual depende.

Esta circulación de Qi, para la filosofía taoísta, no es aleatoria. Tal como hemos afirmado para el devenir de las cosas, el Qi también está determinado por un sentido esencial, el “Dao”. Los procesos y fuerzas actúan de acuerdo a él, siguen un camino, que queda inscrito en un devenir natural, y por tanto adscritos a los ciclos naturales: nacimiento, crecimiento, madurez, declinación y muerte. Asimismo, la realidad, que es animada por él Qi, se comprende en una permanente flujo cíclico, que asegura se renovación constante. Mantiene, en su diversidad de funciones y categorías, el normal funcionamiento natural de todo organismo. En el caso del ser humano, el Qi, recibe la denominación de Ren Qi, y usualmente se le traduce como energía vital o espíritu vital; el que a su vez, vuelve a ser denominado en diferentes categorías. Este flujo de Qi es el responsable de la salud de una persona. Recordemos que para la medicina china el mal funcionamiento de un órgano es una consecuencia de una anomalía en el flujo del Qi. Anormalidad que puede provenir de determinantes prenatales, naturales o infringidas por el propio cuerpo, como reacción a traumas físicos o mentales.

En sí, la práctica de ejercicios para el fortalecimiento del Qi, promueven una vida más larga y saludable, pero sujetos a los ciclos vitales, tal como el resto de la naturaleza; sin embargo, en algunas líneas del taoísmo religioso, se propuso como objetivo la inmortalidad, o por lo menos la mayor longevidad posible; de aquí, las sectas taoístas inventaron pócimas y prácticas rituales con este fin. El Taiji y sus ejercicios con el Qi, también podrían ser considerados como parte de estas prácticas, dada la filiación del Taiji a los principios taoístas. Esta facultad reposa en las capacidades del Taiji Quan y los ejercicios de Qi Gong, los que pueden modificar el Qi corporal. Expliquemos: existen cuatro fuentes (o factores) de modificación del Qi en el ser humano: a) Energía natural (a través de la radiación solar, factores climáticos, electromagnéticos, etc); b) Comida y aire (a través de los procesos fisiológicos); c) Pensamiento (a través del sistema nervioso y psíquis); y d) Ejercicio (a través de la tonificación, estimulación o relajación corporal) (YANG, 1999: 42 y ss.). Desde estos principios, se establece que el ser humano tiene una capacidad: puede influir en los sistemas del Qi, tanto en su cuerpo, como en otros y el entorno. Los estudios sobre el Qi, el estudio de sus teorías, sus categorías, así como el desarrollo de habilidades y conocimientos sobre los factores que pueden manipularlos, se denominan Qi Gong (Chi Kung).

Qi Gong (Chi Kung)

Como ya se ha explicado, el término refiere al estudio de cualquier forma de energía y sus efectos, y puede abarcar tanto la astrología, la geomancia o la medicina humana. En nuestro trabajo de investigación nos referimos al Qi Gong del mismo modo como en el lenguaje usual, es decir, a los estudios y trabajo con el Qi del ser humano.

En principio, la práctica del Qi Gong tiene asociado su sentido a ámbitos de la salud, a través de ejercicios y prácticas destinadas a mantener normalizado el flujo de Qi a través del cuerpo, como asimismo, el tratamiento de enfermedades; sin embargo, las aplicaciones del Qi en diversas áreas de la vida, implican esta denominación con otros espacios de las actividades humanas.

Simplificando, al Qi Gong se le clasifica en cuatro categorías según sus propósitos: 1) en beneficio de la salud y el fortalecimiento, 2) curación de enfermedades, 3) desarrollo de habilidades marciales, y 4) el desarrollo interior del ser humano, su elevación espiritual. En este trabajo investigativo nos enmarcamos en la cuarta área. Este aspecto del Qi Gong, que lo vincula a la religiosidad (meditaciones budistas, prácticas taoístas de meditación, ritualidades, etc.), se reconocen también en el Taiji, y le otorga propiedades como método de elevación espiritual, o perfeccionamiento interior. Es aquí donde encontramos concomitancia con los objetivos enunciados en otras disciplinas artísticas tradicionales de China, por ejemplo, y de manera explícita, en la caligrafía. Es conocido el valor como acción meditativa otorgado por monjes chinos -en distintas dinastías-, a la práctica del escribir; pero la práctica caligráfica en sí misma, contiene una dimensión instrumental del Qi:

La esencia vital que cada elemento viviente contiene, es el Chi, el cual es encapsulado en una forma caligráfica (LONG, 1987:33)

Dada la relevancia, para la valorización del arte – arte en términos genéricos-, de la presencia, manipulación y constitución del Qi, expresiones como la caligrafía, pintura o danza pueden ser contenidas por el término Qi Gong. En el ámbito de la práctica caligráfica y las artes visuales, ateniéndonos a sus principios estéticos, se señala como principal rector, la habilidad para el desarrollo y expresión del Qi. Los estatutos estéticos del arte tradicional de China, que permiten proyectar el Qi Gong a las artes – a todas ellas-, es una cuestión central en el trabajo que se desarrolla en este texto, asunto que es tratado más adelante.

Taiji Quan (Tai Chi Chuan)

“Quan” es un carácter que usualmente es traducido como puño o boxeo, lo que en nuestro lenguaje restringe su significado, quedándonos con la impresión que se designa únicamente una técnica de combate. No es así. Como sabemos los caracteres chinos extienden sus sentidos e implicancias, especialmente los caracteres tradicionales. DESPEUX (1981:100), nos señala que en el diccionario etimológico del siglo I (Shuowen), el ideograma “quan” debe ser reaproximado a otro carácter homófono “quan”, que significa ponderar, y de allí a otro también de similar sonido, que refiere a “poder”. La misma autora, citando a Chen Pinsan: “ El término “quan” significa ponderar, puesto que es por el puño que medimos el peso de las cosas” (DESPEUX 1981: 101 y ss.), haciendo luego referencia a cualidades atencionales implicadas en el desarrollo del Taiji Quan. Adicionalmente, si vemos el carácter, el radical “mano” esta contenido, lo que implica el concepto de concentración. No olvidemos que la mano empuñada, es el gesto por excelencia del recién nacido, que sugiere la contención de la energía vital, la idea de “fuerza enrollada: la fuerza del universo contenida en la mano”.

Incorporando “quan” al término “Taiji”, se construyó esta denominación que se aplicó a las técnicas de lucha practicadas por la familia Chen de la aldea de Chen Chia-Kou (provincia de Henan) a partir del siglo XVII, a fines de la Dinastía Ming (WILE, 1993: 21). Esta versión, que se apoya en la documentación hallada hasta la fecha, comparte veracidad con la versión mítica de su origen y caracterización, en las montañas de Wu Tang, por parte del legendario sabio taoísta Chang San-Feng en la Dinastía Song. La denominación se extiende a todos los estilos del Taiji Quan, que generalmente se definen como cinco: el Chen –más antiguo-, luego el Yang – el más popular-, y en seguida, los estilos Wu, Sun y Boo. Las denominaciones se refieren a los nombres de los autores o familias donde se cultivaron, y todos ellos, comparten de un modo u otro, los fundamentos y teoría del Taiji Quan.

Hacemos una muy breve mención al contexto de estas artes marciales, que tienen su origen en la tradición de China. El Taiji Quan pertenece al conjunto de artes marciales internas (Nei Dan) que enfatizan el incremento de la energía interior, y la preponderancia del principio Yin sobre Yang, aquí también se encuentran el Baquazhang (Palma de los ocho trigramas), Xingyiquan (Forma, Mente, Puño) y el Liu He Ba Fa (Seis combinaciones, Ocho métodos); por otra parte, se encuentran las artes marciales externas, entre las que se hallan los conocidos estilos de los templos Shaolin, que contrariamente, recalcan la agilidad y la

fuerza. Cabe mencionar que ambas ramas comparten un mismo tronco inicial, y su división se reconoce a partir de la dinastía Tang. Hecho influido por el avance en los estudios de Qi Gong. (YANG, 1999, 15 y ss.)

Nos sorprende que una de las centenares técnicas marciales y de desarrollo energético de la cultura ancestral china, recibiera esta denominación excepcional; esto es, que un ejercicio marcial, como tantos otros desarrollado en las aldeas y comunidades de la antigua China, tomara el nombre de un principio esencial de la cosmogonía tradicional. Aquí encontramos un indicio de una propiedad que se exagera en la disciplina estudiada, algo que ya advierte Yang Jwing-Ming refiriéndose a la definición del principio Taiji al interior del Taiji Quan, como la intención que discrimina y trabaja con los principios fundamentales (Yin y Yang) en sus manifestaciones humanas:

“De esto se puede ver por qué el Taiji es llamado de esencial supremo, y porque la mente es el Dao en la práctica del Taiji Quan. Por esto, el Taiji Quan es realmente, de manera primaria, un arte de la mente” (YANG 1999: 40)

Debemos advertir que en este contexto, Jwing-Ming, al referirse a mente, señala un conjunto de potencialidades, que incluso se identifican separadamente (conscientes, emocionales y creativas). Esta extensión de contenidos de una práctica marcial, hacia un territorio que le otorga un sentido trascendente, lo vemos como un claro signo de su relevancia ritual. El nombre Taiji Quan, o “Boxeo de lo esencial supremo”, es por méritos propios, un indicador de aquello que anima nuestras lecturas, es decir, nuestra presunción que nos encontramos -además de las propiedades marciales y gimnásticas tratadas por la abundante bibliografía-, ante un constructo ritual.

Configuraciones del Taiji Quan

El Taiji se experimenta y conoce a través de sus configuraciones, se trata de movimientos que se expresan en posturas y asociaciones de movimientos, y que luego definen secuencias estandarizadas. En la investigación realizada, tanto se abordaron los movimientos básicos, como las secuencias más relevantes. Nuestro enfoque en su análisis, consideró las dimensiones que interpretamos vinculadas a la ritualidad y que adquieren connotaciones – según nuestras hipótesis – performativas; sin embargo, debemos también explicitar que a lo largo de su creación y desarrollo, el Taiji Quan conservó una constitución multidimensional, guardando pertenencia, tanto al interior del mundo de las artes marciales tradicionales de China, como del Qi Gong; por ello, nuestro trabajo investigativo lo vemos complementario a estas áreas. Aquí nos focalizaremos en sus aspectos formales y patrones configuracionales, que dicen relación con sus connotaciones simbólicas.

El Taiji Quan siempre mantuvo y mantiene hoy en sus propiedades, aspectos que podemos definir como provistos de un carácter mágico, por ejemplo de emulación a los movimientos animales, o de representación en formas corporales de fuerzas observadas por el pensamiento chino en la naturaleza (por ejemplo, los patrones espirales). Son estas dimensiones las que han reconfigurado su experiencia y práctica contemporánea. Desde hace décadas el Taiji se ha tornado significativo para la mayoría de sus practicantes,

sin el conocimiento exacto de sus aplicaciones marciales, y sin ser éstas requeridas para la difusión y mantenimiento de la práctica del Taiji Quan, por lo que han sido otros los contenidos implicados en sus características formales (estéticos, rituales o medicinales), los que han motivado la pasión por su práctica.

La percepción que hoy se tiene de él, se relaciona fundamentalmente al conocimiento de sus secuencias, movimientos y gestualidades, aspectos que se reconfiguran en distintos escenarios contemporáneos, generando un hibridación de sus cualidades originales y las nuevas vivencias que de ellas tiene el practicante contemporáneo.

Las configuraciones estudiadas fueron:

- **Los trece movimientos esenciales**

En la tradición del Taiji Quan, la disciplina se fundamenta en trece “movimientos” esenciales, constituidos por ocho técnicas básicas llamadas “puertas” y cinco pasos en distintas direcciones.

- **37 técnicas básicas**

Las ocho fuerzas fundamentales y los pasos se expresan en 37 técnicas (posturas) básicas, aunque algunos maestros, en ocasiones agregan más, interpretando las posturas iniciales o movimientos de transición. Nos restringimos a 37 posturas tradicionales descritas en nuestro texto de referencia (YANG, 1999: 166 y ss). Las secuencias se organizan con la participación de estos o sus reiteraciones.

- **Secuencias**

Abordamos dos secuencias (encadenamientos), que consideramos de mayor relevancia, dado que estas series de movimientos de Taiji Quan son las más difundidas y son representativas de las dos corrientes de inserción de la práctica del Taiji en la modernidad: a) la *Forma larga de 108 movimientos* (número variable en su interpretación) configurada en la década de 1920 por Yang Chenfu, se trata esta de una secuencia referencial y considerada vinculante con la tradición y antigüedad de la práctica en el Estilo Yang de Taiji; y b) la *Forma de 24 movimientos (Forma corta de Beijing)*, diseñada en China continental en la década de 1950, es la secuencia más difundida en la segunda mitad del siglo XX, tanto en occidente como oriente. Cabe mencionar también en este ítem, la asociación de cuatro movimientos básicos (puertas) “Peng -Lu -Ji -An”, que juntos constituyen la mayor reiteración en ambas secuencias, y aunque no catalogadas como secuencia, sí constituyen una asociación estable y de fuertes dimensiones simbólicas (las cuatro direcciones cardinales, núcleo de los principios Yin y Yang y otros).

- **Gestualidades**

En la configuración de los movimientos y su organización en encadenamientos es convocada la gestualidad. Ella por sí misma carga una parte central de los sentidos del Taiji Quan, y dado que

la gestualidad está enmarcada por las improntas que cada individuo que practica el Taiji, su incidencia para el apropiamiento, la individuación de la práctica del Taiji Quan es relevante, y por ello, significativa para nuestras presunciones.

- **Transiciones**

Las transiciones usualmente no son abordadas en los textos de difusión del Taiji Quan, y corresponden a todo aquello que “no tiene nombre”, lo que está entre dos posturas reconocidas, o que debe añadirse entre uniones de gestualidades relativamente estandarizadas. Nos pareció apropiado referirnos a estos espacios, dado que es aquí, donde también reconocemos un territorio permeable a la apropiación y expresión de la individualidad.

Noción de estética y Qi

La valoración de la expresión artística en la China tradicional, estaba implicada con el Qi Gong, en tanto se entendía como una manifestación energética, que tenía su traslación, su lectura en el mundo sensible. En esto, cualquier expresión humana artística, implicada con su apreciación y factura a través de los sentidos, era factible de una analogía con los principios que definieron el arte en China desde el Periodo de Las Seis Dinastías (siglos III al VI) y que decía relación con la aptitud técnica para la expresión del propio Qi a través de las artes.

Varios relatos tradicionales ilustran la relación, las equivalencias de distintas formas de expresión artísticas, aludiendo a su valor como manifestaciones del Qi, connotadas a través de la admiración y conmoción estética asociadas a su producción o contemplación. Por ejemplo, para la expresión de las artes (pintura, música, caligrafía) y su diálogo con expresiones corporales (danza, artes marciales, ejercicios meditativos), mencionamos dos: el primero está relatado por Osvald Siren en su texto: “Pintura de China”, donde incluye un episodio de la vida del célebre pintor Wu Tao-Tsu, un artista del siglo VIII. Allí se describe que un general llamado Pei Min y su secretario Chang Hsu (un gran calígrafo) solicitaron al pintor que ejecutara una imagen, a lo cual Wu Tao-Tsu le pidió a su vez como requisito, que antes, el general ejecutara una “danza” de artes marciales. Luego que Pei Min la realizara, Wu tao Tsu, inspirado, realizó una de sus mejores obras sobre un muro, luego de lo cual, Chang Hsu contagiado del éxtasis creativo, escribió sobre la pintura. Los espectadores comentaron que ese día era extraordinario, puesto que habían sido testigos de tres maravillas (SIREN 1973: 110); otro relato refiere a un famoso calígrafo de la Dinastía Tang, Zhang Xu, que, extasiado ante la expresión de una célebre bailarina llamada Gongsun Daniang, declamó que en su danza había observado los contrastes entre el Yin y el Yang, revelándosele el ritmo y la fluidez, que traspasó a su escritura, reconociendo la conexión entre las letras tal como sucedía la conexión entre los movimientos, semejando a un flujo incesante, comparable a una cascada (SEOW HWA Y PENROSE, 1993: 72). Los ejemplos son muchos, y reiteran una equivalencia entre la expresión plástica y la expresión corporal, como manifestaciones y soportes para la expresión del Qi.

Para explicar esta correspondencia, nos remitimos a la teoría estética de Hsie Ho, un artista y pensador del siglo V, que enunció el marco teórico más gravitante en la evolución de las artes en China (SIREN, 1973: 6 y ss.; SWANN, 1964: 26 y ss.). Esta teoría, aunque planteada para las artes de expresión plástica, (caligrafía, pintura, dibujo), implicaba al mismo tiempo otras dimensiones, que verificamos también presentes en la práctica del Taiji Quan, nos referimos a la consideración de la presencia y transferencias del Qi, como principales argumentos de la cualidad artística, y la posibilidad, en el caso del Taiji Quan, para otorgar este objetivo a través de la gestualidad y el movimiento, y sobre todo, como una acción corporal que implica lo trascendente, comparecencia de ritualidades que tienen como objeto la transmutación energética, las transferencias del Qi.

Hsie Ho fue un *escolar* chino, calígrafo, poeta, pintor y esteta que estuvo activo entre 479 a 502 DC. Publicó un texto que se constituyó en el primer tratado de pintura en China: “Catálogo Clasificado de Pinturas Antiguas”. Su prólogo definió seis cánones fundamentales que rigieron las artes en los 1500 años posteriores (LIN, 1968: 49).

Para incluir aquí los seis cánones que componen su teoría, hemos usado la transcripción de Yasunari Kitaura, incluida en su libro “Historia del Arte de China” (KITAURA 1991: 150), estos son:

- *Chi [Qi] Yung Sheng Tung*: Movimiento o presencia viva de espíritu
- *Ku Fa Yung Pi*: Firmeza y precisión lineal en el uso del pincel
- *Ying Wu Hsiang Hsing*: Fidelidad en la captación de las formas
- *Sui Lei Fu Ts'ai*: Según cada cosa su color
- *Ching Ying Wei Chih*: Componer los elementos situando cada uno en su lugar adecuado
- *Ch'uan I Mu Hsie*: Copiar los modelos clásicos de forma que la tradición se perpetúe.

La sentencia “Qi Yung Sheng Tung” - el primero de los seis principios - , constituye lo medular de su teoría estética, y su significado refiere a la connotación de una obra de arte, cuando ella es soporte de la transferencia de energía viva, del espíritu vital puesto por el artista. El propio Hsie Ho lo definió como el principio de mayor jerarquía, y en los siglos siguientes, otros teóricos abordaron los principios regentes del arte, Ching Hao (siglo X) o Shih T'ao a comienzos del siglo XVIII entre otros, y para todos ellos, el primer principio de Hsie Ho, mantuvo vigencia, influyendo así a lo largo de la historia cultural de China, en la concepción general de lo que es una obra de arte. Para la definición del principio, Hsie Ho puso como eje de sentido de la sentencia, al ideograma Qi, el mismo concepto que es el que sostiene el propósito del Taiji Quan y que compone el término “Qi Gong”, la denominación para el conjunto de estudios con la energía.

Desde el comienzo del estudio de la estética china por parte de los sinólogos occidentales, la lectura de estos principios ha sido realizada, la mayoría de las veces, por teóricos, filósofos o historiadores, que han aplicado perspectivas nacidas desde un paradigma cultural donde la teoría y la práctica están en veredas distintas. Aquí nos encontramos ante un enunciado teórico que implica el conocimiento empírico de las

connotaciones del concepto Qi. Por ello, para la correcta, o mejor, una comprensión integral de los principios de Hsie Ho, no basta una aproximación teórica. Es gravitante ponderar también en el sentido de la experiencia, comprendiendo y aprendiendo el concepto de Qi (energía) ampliamente, donde se implica con todas las dimensiones tradicionales del concepto; si no es así, posiblemente estemos frente una aproximación insuficiente para internalizar la profundidad de lo enunciado por Hsie Ho.

Basándonos en estos principios, nos parece pertinente el reconocimiento de una función análoga del concepto Qi en los dos ámbitos –arte graficas tradicionales y Taiji Quan- porque en ambos se solicita la concurrencia de las habilidades para la expresión del Qi., la capacidad del ejecutante calígrafo y el taijichista, para manifestar la energía vital (el Qi) a través de su cuerpo; uno, en el caso de la caligrafía, que tiene su conclusión en un registro gráfico, pero que implica un procedimiento performático -el ritual caligráfico como parte de la expresión-; y el otro, en la propia ejecución del Taiji Quan, que tiene su conclusión en una secuencia de movimientos estandarizadas, pero que invoca la expresión corporal de manera ineludible, excediendo sus funciones prácticas, que en tanto acto performático individual o grupal, compromete dimensiones estéticas, convoca simbologías y dimensiones rituales.

Los principios de Hsie Ho se aplicaron en primer lugar sobre la caligrafía y la pintura china, donde tradujeron aquello que ya vivían los artistas chinos, en cuanto a experimentar la creación como una experiencia extática y trascendental, regida con metodologías estandarizadas, pero que implicaban la convocatoria real y a la vez simbólica de la energía vital del ejecutante. La posibilidad de transferir el Qi, es una condición humana determinada por el Qi Gong, luego también la ciencia tradicional china otorga a la mente humana la capacidad para producir y direccionar el Qi. Y como es posible transferir Qi desde un cuerpo físico a otro, a través del pensamiento dirigido, esta posibilidad incluye el hecho de transferir tal Qi a elementos materiales y grafismos. Pero esta transferencia solicita ciertas ritualidades, acciones y modos de acciones preestablecidos, que posibilitan la ocurrencia de los traspasos del Qi. En el caso de la caligrafía tradicional china –o su extensión en la caligrafía japonesa-, es una propiedad suficientemente documentada y conocida hoy, en tanto disciplinas solicitantes de un comportamiento corporal, mental y sensorial en su ejecución, que tanto ritualizan los procedimientos, como categorizan la obra como fiel representante de la esencia vital del calígrafo. Así, el trabajo, las acciones, los tratamientos con el Qi, lo califican también como signo – en el caso de un hecho estético-, para la connotación de lo artístico; y por ello, trasladamos e interpretamos esta categorización a otro ámbito – también sensorial- cuál es la expresión del Taiji Quan a través de formas corporales ritualizadas, las que también solicitan para su logro, la explicitación de las transmutaciones del Qi, y por lo tanto quedan legítimamente calificadas en su dimensión estética.

Aquí connotamos otros elementos que dicen relación con varias pérdidas de límites: tanto, que un signo caligráfico, no importa lo que signifique, se valida por concertar el Qi vital de su creador, como en el Taiji Quan, no importa lo que signifique, se valida en tanto hace comparecer el Qi vital de su ejecutante. Un tránsito de significantes a significados, de utilidades a sentidos, por la *real* presencia del Qi; y por otro lado, la indefinición de límites, en tanto el Qi viaja del calígrafo a la letra, y de ella al receptor, en condiciones de fenómeno energético – legible en la conmoción estética-, y que desmarca las posiciones de: a) la vivencia

creativa, b) el resultado (objeto) y c) la experiencia perceptiva. Tres cosas o una sola cosa revelada en tres instancias.

En una dimensión de la aplicación de estos principios estéticos tradicionales, la propia categorización como objeto artístico de una expresión estética, depende de la calidad y cantidad en su carga de Qi, antes que su pertenencia o su valoración según un canon estético, estilo, etc. Podríamos interpretar el principio de Hsie Ho, como la advertencia a la prescindencia del propio canon. Las referencias literarias a la fuerza de las artes caligráficas, pictóricas y rituales, para conducir al umbral de lo extraordinario, la experiencia extática, la consumación de la vivencia estética, es ante todo -en el contexto cultural chino tradicional-, una experiencia con el Qi, la energía.

Por esto no es extraña la equivalencia citada entre distintas artes en la tradición oral china, que incluyen al Taiji Quan (o a “danzas” marciales), puesto que este componente para la categorización estética, ha estado allí desde la creación del Taiji como un arte, una disciplina sujeta a las proposiciones formales con el cuerpo, a configuraciones que de manera conjunta a sus explicaciones evidentes, guardan una pertenencia y explicación completa en un concepto estético.

Si bien este escenario corresponde a contenidos tradicionales de la estética de China, se validan en tanto son transferidos a la realidad contemporánea intercultural, donde son objeto de interpretación y apropiamiento. Está claro que su resultado corresponderá con un sentido – cual sea- que se materializa en el presente.

Sobre la Performance

La denominación proviene de la lengua inglesa, y de la expresión “performing arts” que fue usada (y aún lo es) para identificar a las artes que dependen de su interpretación: el teatro, la música, etc. La consolidación de la denominación Performance, se refiere a una forma de arte que tiene por sustancia la realización, la operación misma del acto artístico. La interpretación y el evento de su realización, se consideran en sí mismas, más que su relación de “contenido”. Su diversidad es infinita, dada la tendencia multimedia y poliartística de la creación contemporánea (SOURIAU, 1998: 874).

La gestación y crecimiento de esta forma de expresión del arte, está íntimamente ligada a los eventos en el ámbito de la propia noción de arte desde inicios del siglo XX. Las crisis sociales, la reformulación de la identidad humana ante los desafíos de la sociedad industrial, la configuración de los poderes económicos y la amenaza sobre el individuo, así como la incapacidad de la razón para resolver los conflictos humanos, fueron factores catalizadores para la reformulación de la noción del arte. El arte según los formatos tradicionales, ya no respondía a los escenarios de la sociedad del siglo XX. Uno de estas respuestas fue la de transformar la propia vida en arte, un proceso gradual iniciado por los futuristas, que en la primera década del siglo XX, en sus escritos señalaban:

“El gesto para nosotros ya no será en *momento fijo* de dinamismo universal; será decisivamente la *sensación dinámica* hecha eterna” (GOLDBERG, 1996:14)

Los futuristas, buscaron en la expresión real de las cosas, los materiales para la construcción de un texto artístico, implicando la parodia, la ironía y la provocación. La presentación de eventos performáticos se presentó, bajo el formato de presentaciones teatrales, eventos musicales y de danza, tanto en Francia como en el resto de Europa. En Rusia, acentuó los contenidos que le consignaron su rol contestatario y cuestionante social, que culminó en la expresión del movimiento Dada, movimiento que se extendió rápidamente, consolidando un discurso anti burgués, y de canonización de lo absurdo. El surrealismo mantuvo, en las primeras décadas de lo performático, la prevalescencia de lo irracional y lo poético.

Hemos simplificado esta pequeña reseña de desarrollo de la Performance, puesto que no pretendemos detallar los hitos en su historia, sino sólo denotar su origen imbricado con el proceso de la deconstrucción de la concepción del arte, y en particular señalar dos elementos que se reconocen en la expresión performática y que son significativos a nuestro trabajo; uno, es la indexación de elementos interculturales, y otro, la relevancia de la danza y gestualidad corporal, ambos elementos constitutivos de lo ritual. Esto es observable en la evolución del concepto de la Performance y su referencia hacia el fenómeno del ritual. Un acercamiento que los movimientos iniciales de esta forma de arte tuvieron al alcance, ya con información etnográfica provista por la fotografía y los filmes documentales, y de otro modo -y de manera explícita- en las acciones de John Cage a partir de los años cuarenta (GOLDBERG 1996: 121 ss.). Cage rescató, particularmente de la filosofía zen, la consideración de lo mínimo, lo real, lo concreto, como formas –en este caso musicales- autónomas y de connotación artística. El mismo señaló: “Mi pieza favorita es la que oímos todo el tiempo si estamos en silencio” (GOLDBERG 1996: 126). Lo segundo, es la incidencia de la danza, en especial su relación con el espacio, trabajo desarrollado en la Escuela Bauhaus ya desde fines de la década del veinte. Oskar Schlemmer trabajó la noción del “volumen sentido” (*raumempfindung*) declarando al espacio como un lugar lleno de una sustancia flexible, donde el danzarín encontraba su contraparte para la definición de sus movimientos (GOLDBERG 1996: 121 ss.). Estas series de movimientos tenían su elemento rector en la geometría, que servía a los diseños de sus presentaciones: líneas de desplazamientos, espacios cúbicos o proyecciones de curvas y círculos, que cumplían con los propósitos de configurar el movimiento.

Desde su consolidación a mediados del siglo XX, la Performance no ha cesado de evolucionar de maneras diversas y libres, buscando nuevas propuestas, no liberada hasta hoy de su carga rupturista en tanto se resiste a su objetualización e inserción en el mecanismo comercial que ha colonizado también a la cultura. Un valor atesorado por la Performance, donde la preponderancia de la “acción de arte” (su proposición) por encima de “la obra”, incluso de su explicación docta en el contexto donde se sitúa – y de la que siempre escapa – pone de relieve su corporeidad, su presencia incólume e inmunizada para la manipulación institucional o comercial, virtud sostenida en su carácter efímero. Vemos aquí un sentido de urgencia, una forma de dialogo con el gran rector: el tiempo. Valorizando lo único concreto: el momento, y en él, la validación de la “acción de arte” como arte, que denota por contraste, el desfase del “gran arte” para dar cuenta del vértigo de los eventos sociales, del quiebre de las nociones estables y valores durante el siglo XX

y XXI. Las revelaciones del imperio del sinsentido, en sus distintos momentos críticos (AUMONT, 1998: 286 y ss.), resistiéndose, del mismo modo como en sus inicios, a una definición:

“Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. Puesto que recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación –literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de video, filme, diapositivas y narración- en busca de material, los despliega en cualquier combinación. De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución” (GOLDBERG 1996: 9).

Complementando esta amplitud, y particularmente en las últimas décadas vemos que los elementos etnográficos cobran relevancia explícita en la teoría y práctica de la Performance. Todo el panorama de la definición de lo performático, queda no resuelto –de manera estable-, entre la extensión teórica de lo performativo, las infinitas aplicaciones de su interpretación y la explícita Performance. Todo está en el umbral de posibles develaciones. Schechner lo resume:

“¿Cuál es la relación entre performatividad y performance? ¿Existen límites para la performatividad? ¿Existe algo fuera del alcance de los estudios de la performance? Aceptar lo performativo como categoría teórica y como hecho de conducta hace cada vez más difícil sostener la distinción entre apariencias y hechos, superficies y profundidades, ilusiones y sustancias. Las apariencias son realidades. Y realidades son también lo que está detrás de las apariencias. (...) La realidad social y hasta física se comprende como construcción, en toda su extensión, desde sus muchas superficies o aspectos hasta sus múltiples profundidades. (...) Los estudios de la performance trabajan con –y a través de- la mirada de puentes de contacto y de yuxtaposiciones, tensiones y lugares sueltos, separando y conectando seres humanos y las telas de significación que nuestra especie sigue tejiendo” (SCHECHNER, 2000: 19)

Desde esta expansión de sentidos, es donde los rituales se configuran también en categorías de lo performático, y aquí encontramos una dimensión que nos ha permitido convocar la Performance en nuestras hipótesis, porque observamos que, desde sus inicios, el Taiji Quan muestra los elementos que nos permiten pensar en la pertinencia de interpretar su práctica como ritualidad, no sólo desde su origen cultural, sino también –siendo esta una de nuestras principales presunciones- en una ritualidad híbrida del ejecutante contemporáneo, que activa en su experiencia una danza no explicitada como tal, pero que cumple con un conjunto de conceptos activados en las reflexiones sobre la performatividad.

Aproximación estética

Como sabemos, el término “Estética” se deriva del griego “Aisthesis”, que significa “percibir por los sentidos”, denominación que identifica al pensamiento y la reflexión filosófica que, desde el siglo XVIII se activa sobre la percepción y consecuentemente, la problematización del arte. No nos extenderemos sobre la reflexión de las nociones del arte y la belleza, por lo que sólo referiremos nuestro acercamiento a estos temas en relación a los objetos de nuestro trabajo investigativo, particularmente por las implicancias, que supone interpretar el Taiji como una expresión performática y sus asociaciones a la práctica caligráfica, es decir a expresiones artísticas.

La Performance, como forma de expresión en el arte, ha expandido en la modernidad las condiciones de su identificación a ámbitos etnológicos y rituales, extendiendo a su vez el reconocimiento del hecho artístico a zonas culturales, antes excluidas de esta cualidad. De esta perspectiva inclusiva que hemos observado en las reflexiones de Schechner, Turner y otros autores, realizamos en el Taiji el ejercicio de reconocer aquellas cualidades que lo insertan también en esta categoría, activando los valores estéticos implicados en su realización.

Vemos en el Taiji Quan un rito, que en su sustancia convoca lo sensible, la definición de Souriau, lo explicita:

“El rito es siempre la formalización de un gesto, de un acto; pertenece, pues, *ipso facto*, al dominio estético, el de las formas. Su cumplimiento, dependiente de la finalidad buscada y del contexto cultural, puede revestir una infinidad de aspectos. El rito posee un carácter repetitivo y comunicativo. Comporta generalmente un acto central elemental que puede verse acompañado de un ceremonial más o menos desarrollado con la finalidad de solemnizarlo” (SOURIAU, 1998: 959)

Nuestras lecturas de sus cualidades formales, ponen de relieve aquello considerado la unidad elemental del rito, el símbolo (TURNER, 1999: 21), simbología que se activa en los elementos que lo componen; y de aquí, también la cualidad comunicativa de la práctica del Taiji Quan, en tanto sus propiedades son ejecutadas para *una relación dialogante* con el entorno.

Al mismo tiempo, desde una mirada que pone de relieve su gestualidad corporal, podemos interpretar al Taiji desde una lógica escritural, una manifestación artística; hacemos en este punto, dos acercamientos: uno, histórico, acogiendo la teoría estética tradicional de China (Hsie Ho, siglo V DC) que normó la validez del arte, no tan sólo en el ámbito de la caligrafía, sino afectando toda manifestación artística, exigiendo su intensidad energética, y otro, contemporáneo, incorporando aquello desvelado por la danza o la expresión de la gestualidad corporal; en este estrato, vemos en el Taiji la articulación de un texto, que paralelamente a sus fines explícitos –marciales o terapéuticos-, carece de toda intencionalidad, y se basta a sí mismo sin explicación, sostenido por su valor plástico y asociaciones o intuiciones simbólicas.

Así, en nuestro estudio y experiencia del Taiji, vemos que se trata también de un lugar de propuestas estéticas, donde concurre un enjambre simbólico; donde, si bien, por una parte reconocemos su constitución cultural específica, su autoría inicial y los sedimentos ancestrales de contenidos, -a los que

dedicamos parte importante del estudio realizado-, no damos por concluido el proceso de su sentido completo, dado que éste es actualizado, por su ejecución en el momento contemporáneo.

Se trata de un evento que conlleva dimensiones formales, expresividad corporal y dimensiones simbólicas, añadiendo su carácter inherente de *actualización* en tanto ejecutado siempre en tiempo presente por su interpretante y actor, incluyendo dimensiones rituales y lúdicas, y que tanto interpreta como se abre a la interpretación, arte al fin, según los conceptos de Gadamer:

“alejarse de la visión del arte como obra cerrada y consolidada para aproximarse a otra visión, dinámica, en que la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas” (GADAMER 1991: 20 y ss.)

Puesto que nuestra mirada no puede ser sino la que experimentamos en nuestro tiempo y contexto, y consecuente con ello, nuestra reflexión, definimos los contornos que vinculan el Taiji a lo performático: nos sirve una cita de Oliveras, refiriendo palabras de Gianni Vattimo:

“la práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de “explosión” de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. (...) Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galería de pintura, el museo, el libro (...)” (OLIVERAS, 2007: 365)

Se agrega a esta cita, la conclusión que la extralimitación señalada hace arte (en plenitud de validez), también del hecho cultural, el teatro callejero, el arte popular, acciones corporales, así como a las proposiciones de magnitudes artísticas marginales a las nociones consagradas por la élite, llegando a una concepción de arte como “hecho estético integral” (OLIVERAS, 2007: 365).

En este escenario, implicándonos con una *estética ampliada*, otorgamos a lo simbólico una función eje para el desarrollo de esta reflexión, especialmente por tratarse el Taiji Quan, de un constructo cultural ancestral, que hunde sus raíces en un pasado no escrito, y que ha sumado a lo largo de su historia hasta el momento contemporáneo, las experiencias de generaciones de cultores. Trazos y memorias que se articulan en símbolos que se revelan en cada interpretación del Taiji.

En nuestra posición respecto del “símbolo” nos alejamos de una concepción estructuralista del término, para, sin dejar de apreciar los alcances de una racionalización estricta del funcionamiento del símbolo, inscribirnos en una concepción epifánica, donde el símbolo supera la posibilidad de ser explicado, consumido en la razón. Refiriéndonos a DURAND (1968), el símbolo está aquí para poner *en presente* lo que no es cognoscible de otro modo, y que interpela por afectividad y dinamismo. Condiciones, pensamos, constitutivas de la experiencia estética del Taiji Quan

Concluyendo podemos afirmar que la práctica del Taiji es, para nosotros, en esencia, un *sujeto de la hermenéutica*, puesto que en su interpretación por cada taiji-chista, en su realización, lo recrea, afectando ontológicamente su ser.

3. Ritualidades del Taiji Quan

Ya advertimos nuestro reconocimiento del Taiji Quan como ritual, y para ello citamos a SOURIAU (1998: 959), que afirma – definiendo al rito-, que este pertenece por sus propios méritos al universo estético, en tanto se trata de formalizaciones de gestos, y que a partir de un carácter repetitivo y comunicativo, se acompaña en la diversidad de culturas por el ceremonial en cualquiera de sus formas.

El Taiji se constituye en gestualidades y movimientos, que, según lo investigado, presentan dimensiones simbólicas que los caracterizan como dialogantes con las fuerzas naturales: la gravedad, la influencia del cielo, los flujos climáticos y geográficos. Todos ellos están traspasados por una impronta gestual común, que es el movimiento espiral, que es a su vez, el patrón reconocido como esencial en las manifestaciones de la naturaleza. Este movimiento circular es un vínculo concreto entre la caligrafía y el Taiji, y aporta al cúmulo de gestos y secuencias que hemos estudiado verificando la constitución simbólica de los movimientos del Taiji.

Existe asimismo una propiedad que hace inconfundible al Taiji Quan del Estilo Yang: su alteración de la temporalidad. El movimiento es más lento que el movimiento normal del cuerpo, y mucho más pausado que la rapidez necesaria para una finalidad marcial. Junto a ello, el Taiji se materializa en la reiteración, son formas y secuencias que se repiten y se actualizan en cada ejecución. Se cumple así, el carácter repetitivo, que en términos mínimos define a un ritual, solicitando en cada vez, una presencia renovada, correspondiente con la realidad inédita donde ocurre. Única en cada ejecutante, nueva en su experiencia y singular en sus vinculaciones y diálogos con el contexto natural y cultural -en constante cambio- que lo acoge. Instancias que siempre requerirán de un ejecutante, un performer. Sin su comparecencia, el Taiji no existe. Se trata de una acción que podríamos ampliar con pertinencia desde la palabra realización, a la de *interpretación*; en tanto cada taiji-chista asume – de su modo específico- la personificación de las simbologías constituyentes del Taiji.

Este conjunto de propiedades, dibujan el Taiji Quan como un fenómeno ritual, que puede ser leído en sus diversas connotaciones, constituyendo ritualidades específicas. En la investigación realizada, abordamos algunas, dando cuenta de la riqueza que posee el Taiji Quan en esta dimensión.

Rito de reunión del hombre con la tierra y el cosmos

El momento de inicio de la secuencia del Taiji Quan, aquel en que el ejecutante despierta su intensión de movimiento y se inicia el Taiji, para que enseguida devenga el primer movimiento, se llama “apertura del Taiji”. En este punto, el ejecutante “toma” desde la tierra el Qi, la energía desde el suelo, con la que va a “trabajar”. Durante la secuencia esta energía muta y se traspa desde algunas zonas del cuerpo a otras, así como entra y sale por las distintas puertas energéticas del cuerpo, principalmente por las cinco más importantes: *Pai Ho* en la cúspide de la cabeza, *Lao Kung*, en cada palma de las manos y *Yun Quan*, en cada planta del pie.

Una vez concluida la secuencia, el ejecutante “retorna” a la posición de cierre, que es similar a la de la abertura, pero en sentido opuesto, es decir descendiendo los brazos, el cuerpo y la intensión a la tierra. El propósito de ello es “devolver” el Qi a la tierra; más, se trata de acciones que deben estar implicadas con un movimiento general, una articulación universal. Podríamos decir que la forma de Taiji Quan, es una secuencia dentro de otra forma, otro encadenamiento de movimientos, cual es la del movimiento del universo en su conjunto, manifestado en la tierra y la naturaleza. Hace años escuchamos a Wang Tsing, un anciano profesor de Taiji Quan con el cual trabajamos a fines de la década de 1980, afirmar: “La tierra también hace Taiji, sus giros incansables son siempre frescos y dan vida a cada cosa sobre ella”.

Sobre estas cualidades Despeux señala:

Escogido el lugar, el adepto se orientará en el espacio. Durante la práctica del encadenamiento [la secuencia], él se convertirá en un *Taiji*, “un pivote supremo”, en torno al cual las cosas de organizarán. Constituirá un centro sobre la tierra y deberá, por tanto, instalarse en correspondencia con el centro del cielo, que es para los chinos, la estrella polar y las siete estrellas. La mayoría de los libros recomienda que se comience el encadenamiento con el rostro orientado al norte, lugar en que se encuentra el “soplo” original del cielo y la tierra. (...) No hay duda de que originalmente el encadenamiento se iniciaba, de hecho enfrentando al norte, que representa un papel preponderante en los rituales taoístas. Escribió Chen Pinsan² : “La estrella polar y las siete estrellas están al norte. Conviene que los adeptos del Taiji dirijan su espíritu hacia esas estrellas y sean receptivos al mecanismo celeste; si así lo hacen, el soplo original del hombre poseerá un guía verdadero” (DESPEUX 1981: 122,123).³

Como puede apreciarse, el Taiji Quan, guarda una connotación de reinserción, de reintegro al sistema, no ya solo de la naturaleza terrestre, sino del cosmos. En primer lugar, la recuperación de la parte al todo, y aquí se puede realizar una lectura romántica, algo ya mencionado por Douglas WILE (1999: 58 y ss.), que reconoce esta implicancia con el “retorno a la naturaleza” propuesto en la teoría del Taiji Quan -un mensaje desde su contexto original en la cultura china-, y recuperado en los ejecutantes de la sociedad actual.

Se busca entonces en el Taiji Quan, también una reconexión; en consecuencia, el Taiji asume un valor sanador para solucionar la separación del hombre y su entorno. En este sentido el Taiji adquiere una dimensión religiosa, un ritual destinado a ser convocado como paliativo y ceremonial de retorno de la parte al todo, del taiji-chista al orden universal. La vinculación se concreta en la secuencia también en su configuración. Esto lo hemos comprobado en los ejes prioritarios de las formas. Nuestra evidencia dice que los desplazamientos se trasladan en un eje este – oeste en dos tercios de los encadenamientos. Esta importante incidencia, la relacionamos a su asociación con los referentes naturales y cosmológicos: el movimiento del sol por el cielo, el desplazamiento de la luna en el firmamento, la dirección aparente que

² Connotado Maestro de Taiji Quan de comienzos del siglo XX

³ La traducción es nuestra

toman las estrellas. Nada en términos marciales, explica la preponderancia de esta configuración en las secuencias, solo tienen su explicación en cualidades simbólicas.

Ritual de viaje, desplazamiento

Para la secuencia se establece un punto físico de inicio en el suelo. Las formas completas son un viaje de salida y retorno a este punto. Los diferentes movimientos y gestualidades se constituyen en paisajes corporales que se desplazan a varios pasos de este punto, para luego iniciar un camino de regreso. La forma “ejecutada correctamente” termina en el mismo punto de inicio. Sugiriendo un viaje circular. Cuando esto no se concreta, sino que el ejecutante termina a cierta distancia del punto de inicio, es testimonio que ha habido pasos errados, o por lo menos desarmónicos, desplazamientos que lo han extraviado del recorrido. Si bien el recorrido del encadenamiento guarda un sentido circular, en tanto siempre cumple un punto de retorno, en su construcción transita por veredas lineales, articulando accesoriamente una noción de camino, de ruta.

Por otra parte, cuando se practica la secuencia, esta es asumida según distintos ánimos, en distintos días, determinando esto, que los desplazamientos no sean idénticos entre distintas jornadas de práctica, como tampoco en sus reiteraciones. Nunca será el mismo viaje. Cada ejecución, en tanto el momento corporal y psíquico es distinto, establecerá levemente distintos recorridos, importa entonces que para cada viaje, su tiempo de recorrido, exista una presencia constante que asegure que en cada ocasión, se cumpla el regreso.

El recorrido del Taiji es a la vez, un testimonio de la presencia constante de atención, ya que en un fragmento de tiempo determinado, que en el caso de las secuencias tratadas en este estudio, varía entre los 8 y los 30 minutos -dependiendo del encadenamiento escogido-, las fluctuaciones de atención se transforman en un desafío ante las tareas de implementación de sus contenidos. Estos atributos son demandados para su expresión eficiente: respiración, fluidez, alturas, intensiones de direccionamiento del Qi a puntos o a zonas determinadas, como asimismo una intensión dialogante con el entorno. Este último desafío pone al ejecutante en una relación atenta y perceptiva con el contexto donde se ejecuta el encadenamiento. Literalmente durante la secuencia se observa el entorno en 360 grados, y dado que el Taiji solicita atención, se contempla no únicamente los movimientos propios, sino también todo a su alrededor, todo está en el foco de atención que, es en este caso, será tan amplio como la percepción. Observando, en el traslado, los cambios materializados en el propio cuerpo, y en su complemento -el ámbito alrededor-, los cambios del propio acontecer.

Adicionalmente, los pasos del Taiji exigen un apoyo sensible; aquí sucede entonces, una exploración del suelo a través del tacto activado en la planta del pie, que se transforma en anticipo de los apoyos que van a sostener el cuerpo. Muchas veces en la ejecución al aire libre, se constituye una exploración del terreno a través de los pies, exigiendo realinear el cuerpo según se avanza. Así el recorrido por el terreno es exploratorio y demandante para el taiji-chista de un absoluto impregnarse, de una forma profunda de conocimiento del lugar físico, un trayecto de familiarización con la pequeña topografía del lugar de práctica.

Rito de paso, desde la nada al movimiento y conclusión en el vacío

La secuencia del Taiji Quan comienza en la “postura de inicio”, una postura erguida con los pies paralelos, y donde no existe ninguna acción o intensión. Se solicita en este punto de la secuencia, vaciarse, y en relajación completa asimilar la condición de la postura que se corresponde con el concepto “Wu Ji”, el vacío primordial. Desde éste, es que surge la intensión y el movimiento, que durante el tiempo transcurrido en la ejecución de la forma, encontrará diversas posturas y múltiples movimientos, articulando el vacío y el lleno en una gran variedad de situaciones. Cada técnica recorrida en el flujo de la secuencia propone un vacío y un lleno, que reclaman del ejecutante su adecuada expresión. En la conclusión de ésta, el Taiji-chista vuelve a la posición de inicio, idéntica a la inicial, para volver a aquietar la mente y el cuerpo y sintonizar con la nada absoluta, el Wu Ji.

En rigor, y aplicando los principios taoístas, es el vacío aquello que completa los movimientos y gestos. Al interior de cada postura es posible una lectura tanto del gesto corporal, como del espacio creado en su interior y entorno. A los movimientos los rodea y define un vacío complementario, allí donde el espacio es envuelto o creado por defecto ante la presencia corporal del ejecutante del Taiji Quan. El epigrama XI del Tao Te King de LAO ZI es claro en evidenciar su relevancia:

Treinta radios convergen en el cubo [de la rueda]
 mas en su nada
 radica la utilidad del carro.
 Se labra el barro para hacer vasijas,
 mas en su nada
 radica la utilidad de la vasija.
 Se horadan puertas y ventanas para hacer un aposento,
 mas en su nada
 radica la utilidad del aposento.
 El ser es lo práctico,
 La nada es lo útil.
 (LAO ZI 2009: 51)

De este modo podríamos afirmar que el taiji-chista en su ejecución de la secuencia está, en un mismo instante, trasladándose en el vacío del espacio que le permite el movimiento, como definiendo vacíos locales y cambiantes. Aquí podemos reconocer la complementariedad de vacío-lleno también desde la psicología de la forma. El taiji-chista activa el significado de su práctica como configuración total, incluyendo su cuerpo y el espacio más allá de sus contornos en cada gesto, vivenciando el concepto de *Gestalt*.

Los movimientos del Taiji Quan y su constante invocación del vacío como contraparte del gesto, lo definen como una forma de concretar y jugar con el vacío, tanto del primordial como del fenoménico. El primero,

reconocible en el estado previo a la iniciación de la secuencia del Taiji Quan, naciendo del vacío esencial, el “Wu Ji” ya mencionado; y en seguida, en su realización, la exploración de un vacío en diálogo con lo lleno, haciéndose presente en el rol de par complementario del lleno implicado en el gesto corporal. Tenemos así que el Taiji revela dos dimensiones del vacío. En el principio, el único y original, la matriz de todo, y en seguida, un vacío que está siempre presente y cohabita con la existencia de las cosas. Entre los vacíos, que no son sino dimensiones distintas del mismo, y la realidad sensible, se ubica el Taiji Quan. La denominación de “Taiji” como el “uno esencial” y su ubicación en la cosmogonía como un intermediario entre el “Wu ji” original y la diversidad de la existencia convierte al Taiji Quan en un puente, y de aquí, en un ejercicio ritual que materializa su función de pivote, de punto de inflexión entre la nada y el mundo de los fenómenos, siendo justamente el vacío su principal componente.

Ritual de transferencia e intercambio

Para dar las claves de esta dimensión, es útil recordar que en las propiedades de los principios Yin y Yang - activos en cada elemento de la naturaleza-, se especifica en su naturaleza la cualidad cambiante, y de ningún modo sometidos a un movimiento mecánico; por el contrario, sus mutaciones siguen el ininteligible sentido del Dao, que provee los valores que impulsan las transformaciones entre estos opuestos que hablan eternamente entre sí para transformarse uno en otro, el tránsito de la materia y la energía en la multiplicidad de fenómenos naturales y psíquicos. Estas mutaciones, implican también los actos voluntarios, en el caso del ser humano por complementaciones, equilibrios buscados, intercambios. El Taiji Quan activa estos diálogos y traspasos energéticos con su entorno. Podemos afirmar que, literalmente, el Taiji pretende respirar la naturaleza, absorber mediante sus técnicas sus fluidos energéticos y físicos a través del acto de respirar según técnicas comprometidas en su práctica.

Aquí se convoca a rituales taoístas, que buscan el aprovechamiento de las energías naturales, haciendo activa una relación con el Qi de la tierra y el cielo, de las plantas, los árboles, y seres alrededor. Se trata, en la práctica del Taiji de hoy, de una intensión heredada que, aunque no conocida tal como posiblemente se ejecutaba en siglos pasados, es internalizada por los taiji-chistas actuales, y re comprendida en una concepción de la tierra orgánica (*Gaia*), que la entiende animada, y con la posibilidad de concretar un dialogo con el ser humano, un intercambio. Esta mirada, permite la pretensión de un constructo – en este caso el Taiji Quan- como una técnica psicofísica que asume la posibilidad de ese dialogo. El practicante de Taiji Quan asume que puede captar tanto la energía del suelo, de los árboles, de la tierra, como del sol, la luna o el cielo.

En algunas formas introductorias en Taiji, en particular del ejercicio preparatorio de Taiji “Pasos de los nueve Palacios” (en referencias a la constelaciones de la estrella polar), se observa esta connotación. Un aspecto que también podemos relacionar a la denominación de algunos movimientos del Taiji Quan, por ejemplo: “El paso a las siete estrellas.” Otro ejemplo de lo planteado, lo constituye la orientación indicada para su práctica. Existen dos direcciones recomendadas. Por una parte, en los textos de Despeux ya

mencionados, se recoge la tradición de la orientación hacia el norte de la tierra (DESPEUX 1981: 122), y en los textos de Yang Jwing-Ming, se sugiere en base a otras fuentes, la dirección oriente (YANG 1982: 18). Ambas cumplen explicaciones referidas a la idea de absorción de los flujos planetarios. En los textos que recomiendan el norte lo definen como la “dirección del origen”, de aquí la importancia de la estrella polar, también Yang Jwing-Ming, hace mención del flujo energético desde el norte hacia el sur, corroborando con lo descubierto por la ciencia occidental respecto del flujo de la energía electromagnética. La segunda alternativa, enfrenando al oriente, busca absorber el rocío de la respiración terrestre, que para el pensamiento esotérico taoísta ocurre a diario, derivado del giro del planeta y creándose así un aliento que recorre su superficie desde oriente a poniente, adelantándose en algo así como una hora a la aparición del sol en cada lugar de la tierra.

Estos ejemplos no son los únicos, y también podrían ser referidos los intercambios que ocurren desde la planta de los pies con el suelo, o los que se activan desde las palmas de las manos con el entorno y sus objetos. Así podemos ver que la práctica del Taiji es recomendada sobre superficies secas y tibias (piedra o tierra), que promueven mejores relaciones energéticas a través del punto *Yun Quan*, y lo mismo en el caso de *Lao Kung* en las palmas, pudiéndose orientar las manos hacia entidades naturales que sugieren un flujo energético saludable: árboles o cursos de agua. Estas acciones confieren al Taiji un evidente carácter ritual de traspaso energético con el entorno, de nutriciones, de cargas y descargas del practicante con su ámbito y la naturaleza.

Ritual de materialización del otro complementario

Toda la estructura del pensamiento chino tradicional se construyó sobre el concepto de dualidad, los principios Yin y Yang. Una lateralidad presente en cada partícula, y que es inherente a la existencia de las cosas. Cada elemento guarda en sí, o proyecta, un par complementario, y es consecuente que el cuerpo físico tenga también otro, o muchos otros niveles de pares.

Una de las dimensiones donde tenemos evidencias de la presencia de esta dualidad es en la sombra, no solo aquella que proyecta la luz interrumpida por el cuerpo, sino una sombra en varios estratos de presencia. Si revisamos con cuidado el significado de “Yin”, se trata de un concepto que en su significado literal – en los radicales del ideograma- de hecho alude a la parte sombreada de la montaña:

“Sombra (yin): Yin y Yang son los principios que constituyen la idea directriz en la organización del mundo humano idealmente calcada del mundo natural. Inicialmente, significan “umbría” (Yin) y “solana” (Yang)” (LAO ZI, 2009: 24).

La construcción de un símil, ha hecho que al Taiji Quan se le denomine “boxeo con la sombra”, el otro que se construye en ausencia, se convoca a través de la complementariedad de los movimientos del Taiji Quan y de sus relaciones originales construidas para su aplicación marcial sobre otro cuerpo. Pero en la suavidad del movimiento de la secuencia en solitario, este se dibuja literalmente e través de la gestualidad sutil de la secuencia “internalizada”.

Se trata como toda sombra de una entidad dependiente, pero que en su constitución derivada de otra, permite al Taoísmo reflexionar sobre la interdependencia, citamos un textos de Chuang Tse:

“La penumbra dijo a la sombra: - En cierto momento te mueves; en otro descansas. En cierto momento te sientas; en otro te levantas. ¿Por qué esta inestabilidad de propósito? – Quizás porque dependo, - respondió la sombra-, de algo que me obliga a hacer lo que hago; y quizás ese algo dependa a su vez de otro algo que le hace hacer lo que hace. O quizás mi dependencia es como (los movimientos inconscientes) de las escamas de los reptiles o las alas de la cigarra. ¿Cómo puedo decir por qué hago una cosa, o por qué otra?” (LIN, 1945: 92)

La independencia es una ficción para la concepción taoísta, todo es todo, cada cosa esta vinculada con otra, y los límites son sólo apariencias. De este modo, cuando el taiji-chista ejecuta su secuencia y “materializa” a su complementario, solo está haciendo evidente su propio ser como parte de otro universo de magnitudes conectadas, que se hace visible por un tramo de tiempo, mientras ejecuta su encadenamiento de movimientos.

La oportunidad en esta disciplina de lograr a través de la expresión de los movimientos, la develación de un ser complementario, queda sujeta a la habilidad y pericia del ejecutante. Usualmente cuando el taiji-chista, posee un estilo ya logrado, y sus formas de Taiji son maduras, se puede *sentir* al otro complementario, puesto que la secuencia es capaz de proyectar este “eco”. Una acción potenciada por la sensibilidad (escuchar y hablar por la piel) solicitada al ejecutante en los principios que definen la disciplina.

El otro construido posee exactamente la misma configuración del ejecutante, por lo que se trata de un cuerpo equivalente exacto, que acompaña desde la invisibilidad al cuerpo del taiji-chista, desde su aparición a partir de la nada inicial, durante la configuración de la secuencia y gestualidades, hasta su desaparición en el movimiento de cierre. Un ritual así de dialogo con el par complementario, uno que debería estar invisiblemente allí, y desvelado por el Taiji, si todo en todos sus niveles, está sujeto a la dualidad.

Ritual respiratorio – vitalización

La respiración es el núcleo, es desde ésta que el practicante comienza un camino de conocimiento del Taiji y sus niveles profundos, aquellos que dan sentido a la práctica. Es la respiración la que define los movimientos, el tiempo, el ritmo, categoriza las cualidades gestuales y los movimientos más allá de sus explicaciones técnicas, instituyendo en sí mismo el propio suministro de Qi para la realización del Taiji.

Es al mismo tiempo el elemento identificador primario, en tanto ninguna respiración es igual a otra. Cada ser humano posee cualidades únicas, y por ello, es el recurso de apropiación elemental del Taiji. También su traslado a través del tiempo, queda sujeto al ritmo respiratorio elegido. Los movimientos y los gestos, pero sobre todo el tiempo, es lo que ponen a cada taiji-chista en un espacio íntimo. Es pertinente mencionar que la percepción del tiempo se verifica en nuestros sentidos fundamentalmente desde la presencia de la respiración. Si cerramos los ojos, será nuestra respiración la que ocupe la principal presencia en nuestra

consciencia. Con ella tenemos la vivencia de la alternancia de instantes respiratorios que nos permiten estar aquí, y con la respiración se controla el siguiente elemento perceptible: el corazón y su ritmo de latidos. Siendo la respiración un proceso manipulable – podemos hacer cosas con ella-, es la propia “forma” de inserción de la consciencia en el tiempo. Entonces, y como segundo eslabón en la percepción de lo cambiante, surge la observación del pulso respiratorio. En la relación de nuestro fenómeno respiratorio y el pulso cardíaco, tenemos el más claro registro del deslizamiento por el tiempo. Esta constatación del viaje en un presente cada segundo mutable, ocurre en el territorio de la alternancia más cercana: el momento inhalatorio en secuencia con el momento exhalatorio.

Se trata de un tiempo que es ante todo, un ritmo vivido/observado, una marca a través del transcurso, en una acción Yang, activa y propositiva, asociada a la exhalación, y otra Yin, pasiva y receptiva, asociada a la inhalación. Por ello afirmamos que la acción respiratoria del Taiji Quan es también una forma de implicación con el “estar presente”; si se quiere, salir del tiempo en el sentido de instalarse en un solo punto que observa, y lo contrario, es decir la apreciación del permanente movimiento cambiante de la realidad desde su propia acción, vivo en el flujo, lo único constatable y existente.

Todo lo anterior queda en un marco tan simple como evidente, es la respiración la que nos mantiene vivos, ninguna acción humana es más urgente e inmediata. Así, la consciencia respiratoria para la ejecución del Taiji, convierte a la disciplina en umbral de su percepción, conocimiento y utilización. Las secuencias de Taiji son formas de instalar la respiración en una dimensión extraordinaria y significativa. Es por ello, que nos animamos a calificar al Taiji también como un ritual respiratorio, que conecta a la acción vital más esencial.

Ritual de un tiempo extraordinario

La lentitud es una característica intrínseca al Taiji Quan, tanto para la relajación de la respiración, como del incremento de la atención en los movimientos. La velocidad estándar de la práctica está fuera de la velocidad normal de los movimientos cotidianos, y aun en mayor grado, distante de la velocidad necesaria para su efectividad marcial, el Taiji Quan se establece desde su instancia inicial en un tiempo ralentizado. Se trata de una lentitud primaria, que, en el desarrollo marcial del Taiji Quan se omite gradualmente para definir la aplicación efectiva de la disciplina como técnica de defensa personal; sin embargo, el camino inverso, lleva a un ejercicio meditativo, donde la respiración cobra más y más importancia. El referente para este movimiento “demorado” radica en la respiración. El ritmo fundamental dado por cada inhalación y exhalación está asociado a cada fragmento de los gestos, determinando los movimientos centrípetos en las inhalaciones, y centrífugos en las exhalaciones, así como otras relaciones intermedias. Por ello el tiempo del Taiji Quan es el tiempo respiratorio. Si observamos las instrucciones que tal respiración solicita, nos podemos hacer una idea de los alcances de la impronta respiratoria del Taiji, Yang Jwing-Ming las enumera definiéndolas como características presentes en el Taiji Quan, y como propiedades potenciales, para profundizar en el encadenamiento como ejercicio energético, la respiración debe ser: 1) tranquila (Jing); 2)

ligera y sutil (Xi); 3) profunda (shen); 4) larga (chang); 5) continua (you); 6) uniforme (yun); 7) lenta (Huan); agradable y suave (mian) (YANG, 1994: 49 y ss.).

Dado que el aplicar estas instrucciones, y el conjunto de definiciones de los textos clásicos concordantes a estas propiedades, lleva directamente al ejecutante a un encuentro con “su” respiración, y el desarrollo de sus posibilidades innatas, advertimos que el referente de la lentitud del Taiji Quan está fundamentado en la realidad respiratoria de cada ejecutante; y así, queda inscrito en la infinitud de posibles ejecutantes y sus características individuales. El Taiji Quan no posee “un tiempo” de ejecución, este dependerá del ritmo de cada ejecutante, de hecho como ya hemos referido, de su ritmo respiratorio, a partir de una lentitud que lo saca de la normalidad del tiempo cotidiano.

Esta lentitud se ha constituido desde el siglo XX en la propiedad identificadora del Taiji Quan. La fascinación por la práctica del Taiji en sus cultores, tiene en la experiencia temporal del movimiento un elemento significativo. En muchas ocasiones hemos observado en los estudiantes la valoración por esta experiencia no ordinaria de vivencia temporal. Reconocemos aquí varios niveles de interpretación. En primerísimo lugar es importante resaltar que la alteración del tiempo en la acción corporal, es una propiedad recurrente del ejercicio ritual, en todas las épocas y culturas. La alteración del tiempo del movimiento, el quiebre al continuo habitual, para sustraer al ejecutante de la acción hacia un tiempo alterado, induciéndolo a otra realidad, puesto que el todo a su alrededor continua inalterado en su ritmo normal, implicará necesariamente un “otro punto de vista”; este, revela, tanto dimensiones invisibles al ojo en el ritmo del flujo normal, como la individuación de la mirada observante, que por un tiempo acotado, entra en otro patrón temporal que le sirve de marco, para una experiencia fuera de la normalidad y pertenencia al colectivo.

Uno de los efectos que se activan a través del movimiento ralentizado, es la sensación, la percepción de permanencia del pasado, algo así como una parte de él en el advenimiento del momento nuevo que se instala de manera continua. La lentitud en el Taiji Quan permite testimoniar el flujo y sus sentidos, y en este sentido, es un profundo acto de desidentificación con el acontecer, y por lo mismo, una institución del observante y su prerrogativa voluntaria de participación, de pertenencia al flujo. Esta decisión posible para el ejecutante, nos permite incluso referirlo nuevamente a lo religioso, en el sentido de reinsertión. Nos parece pertinente esta acotación para resaltar que a partir de la respiración y el consecuente modo alterado temporal y gestual, se abre una dimensión tanto ceremonial, como religiosa y ritual.

4. Lo performático del Taiji

En nuestros objetivos estaba implícito el deseo de expandir la comprensión del Taiji, insertado en la modernidad como un lugar – uno de tantos-, donde la interculturalidad nos construye y permite configurar manifestaciones complejas e híbridas, que nos pertenecen en la medida que son para nosotros legítimos espacios que nos sirven de escenario para nuestros sueños, mitos e inquietudes. Para ello acudimos a la teoría del teatro, en busca de códigos que permitieran este reconocimiento. Lo primero fue corroborar la expansión del concepto de la dramaturgia y teatralidad:

“¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (PAVIS, 1996: 468)

Al interior del complejo y vasto fenómeno del teatro contemporáneo, y al tratarse el Taiji, de una acción ante todo corporal, experiencial, y desde la cual se proyecta el conjunto de sus significados, y sentidos, vimos su cercana coincidencia a una connotación hacia lo teatral. En las primeras páginas definimos la Performance, teniendo referencias de Goldberg, Souriau y otros. Aquí tratamos aquello que nos permitiera reconocer y confirmar esta cualidad como parte del Taiji Quan.

Ejecutante y testigo

La definición de lo performático es compleja, puede ser toda actividad humana vista bajo ciertas condiciones; pero, analizar sus características con mayores precisiones, permite delimitar campos de mayor nitidez sobre aquello que reconocemos como Performance. HURTADO (2006: 66), basándose en Schechner distingue cuatro momentos que sirven para definir la Performance:

1. “El ser o estar”
2. “El hacer de ese ser”
3. “Voluntad de mostrar el hacer”, la cualidad comunicante de la acción realizada
4. “La mirada exterior”, el juicio externo al acto, -del actuante o el espectador- que lo define como una acción sujeta a un texto que se sustrae a lo cotidiano productivo, y adquiere funciones que se extienden a cualidades representativas.

Normalmente cuando se nos refiere el teatro, y por extensión la Performance, se asume como inherente la presencia de un actuante y un espectador, definiéndose como dos individuos. La observación de otro (s) distinto (s) al ejecutante, pareciera ser una condición invariable; sin embargo podemos señalar ciertos aspectos de la noción performática, que implican la relativización de esta condición mínima.

Refiriéndonos al “ser o estar” y el “hacer de ese ser” según lo señalado por Hurtado, la presencia en el taijichista está convocada tanto por su propia definición como ejecutante, como por la solicitud de ser testigo y actor en un mismo tiempo. Asimismo las dos cualidades siguientes, la “voluntad de mostrar el hacer” y “la mirada exterior”, encuentran su materialización primero, en la voluntad del ejecutante del Taiji Quan, de corporizar, de materializar y expresar en su cuerpo, los significados implicados en las técnicas así como las dimensiones simbólicas de la práctica; y por otra parte, la “mirada exterior” se convoca a través del propio ejecutante que es llamado a activar, desde una auto observación, que nos pone en el escenario –en principio- de una duplicación.

Señalado ya el Taiji como ritual, podemos agregar que su acción puede variar desde la práctica en solitario a la grupal, siendo completo en sus connotaciones en ambas circunstancias. Para la primera, reiteramos que no estamos ante un ejecutante individual y único, un *uno uno*. El sujeto interpretante es al mismo tiempo, por instrucciones precisas de la disciplina, un observador de su acción. El sujeto que interpreta la secuencia y conocimientos que ha aprendido, se transforma tanto en actuante como observador, no sólo desde un enfoque sustentado en la disociable integridad humana, sino también en las instrucciones explicitadas en la teoría del Taiji Quan para ser testigo del propio acto, una condición establecida en los antiguos textos del Taiji Quan (“Tratado de Taiji Quan de Zhang San Feng” y “Clásico de Taiji Quan de Wang Zong-Yue” [YANG, 1999:13-43]). Estos requerimientos, conllevan a la duplicidad unificada. Implica que el Taiji Quan convoca necesariamente un observante y un actuante. El observante es el testigo de la práctica, mientras el ejecutor, el observado. Aquí es donde uno para el otro actualiza los signos insertos en la disciplina, símbolos gestuales que convocan, antes que remiten a significados fuera de la realización del Taiji. Hacen presente, y en este sentido dan al observante acceso a la trascendencia involucrada con el propio nombre “Taiji”, un umbral, un puente entre los fenómenos y lo trascendente, lo permanente, el *sentido* si se quiere, que en la terminología de sus orígenes se define como Dao. El observante, es receptor atento de la acción reveladora y convocante del ejecutor, y ambos son uno, un doble unificado. Dualidad aludida por Grotowski, al describir las cualidades del *performer*, en un contexto ritual:

“Se puede leer en los textos antiguos: *Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá.* Embriagados de estar en el tiempo, preocupados de picotear, nos olvidamos de hacer vivir la parte de nosotros mismos que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquélla que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil: presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. El proceso de cada uno puede cumplirse sólo en el contexto de esta inmóvil presencia. Yo-Yo: en la experiencia la pareja no aparece como separada, sino como plena, única. (...)”

El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir receptivo. Activo estar presente.” (GROTOWSKI, 1990: 134).

De manera complementaria, el contexto grupal de ejecución, el Taiji colectivo, nos pone en otro escenario que tiene dos posibilidades; primero, en una ejecución conjunta, de varios ejecutantes sin convocar a espectadores, y la segunda, en la muy frecuente “presentación” de Taiji, que lo categoriza explícitamente como representación ante un público, quedando definido ya como espectáculo.

Cuando es realizado de manera colectiva, incluyendo en su performance a todos los presentes, transforma a todos sus ejecutantes en actores y espectadores simultáneamente. Nadie queda afuera de la experiencia ritual colectiva; mas, no por ello deja de ser *actuada*, representada, aquí la dualidad se reinstala. En esta dimensión de la práctica podemos proyectar lo que afirmábamos respecto de un individuo duplicado, a un grupo, también doble. En esta dimensión grupal, que debemos precisar hoy tan frecuente (o más) que su práctica solitaria, la ejecución del Taiji Quan, genera un evento que es observado como *espectador actuante* por cada miembro del conjunto. En este nivel se activa un diálogo intersubjetivo, donde el otro es quien aporta al actuante un espejo para la materialización de las secuencias, en una acción recíproca. Este fenómeno lo hemos observado a lo largo de los años en distintas expresiones: existe la práctica compartida sincrónica o asincrónica que implica la individuación y experiencia interna/externa, un diálogo entre los extremos de lo que el Taiji propone como interpretaciones sujetas al tiempo, o en tantas situaciones como la imaginación de los ejecutantes proponga.

Taiji, danza y expresión

Danza y ritual son parte esencial de la performance, estuvieron en sus orígenes y están en su expresión contemporánea. Se posicionan en el centro de su construcción teórica y siempre se han hallado presentes - en alguna forma- en sus expresiones; pero, particularmente desde la década del setenta, una vez que la Performance estabilizó -o llegó hasta cierto punto extremo de desarrollo- en sus expresiones desde las vanguardias artísticas, reincorporó y dio más presencia a estos componentes (GOLDBERG, 1996,207 y ss.). Desde la perspectiva que nos interesa -con comparecencia de la danza-, tanto se introduce con pleno derecho en la categorización performática, como se resiste a su reducción y clasificación. Mantiene por ello, un poderoso elemento de innovación y vitalidad social, que por un lado siempre lo enraíza al pasado de la cultura, y por otro actualiza en un cien por cien, pone siempre aquí aquello que sucede, en el presente. Reinstala lo anterior, no únicamente reactualizado, sino pleno en el aquí concreto.

En estos límites, es donde leemos la posibilidad de interpretación del Taiji como danza ritual , en tanto cumple un conjunto de condiciones y propiedades – que hemos abordado a lo largo de este estudio- , y que lo sitúan al interior de la definición performática: es real, es presente, se resiste a la limitación de sus utilidades explicitadas, se rebela a su reducción en el registro, implica la presencia, sus cualidades simbólicas se activan en la ejecución, definiendo a sus actuantes como comunicadores tanto para sí como ante los otros (que pueden ser ejecutantes o público); materializándose de este modo, como una magnitud estética, que tanto convoca pasados y tradiciones –diversas-, como se instala en el territorio expandido del arte corporal. Aquí tenemos la decisión del ejecutante de traer a la realidad, al momento presente un conjunto

de significaciones implicadas con su práctica; que, si bien algunas corresponden en cierto grado a los contenidos tradicionales del Taiji, son en gran parte y al mismo tiempo, elementos que han sido contruidos en su subjetividad, en la experiencia del apropiamiento del Taiji, de él mismo o del grupo que le ha servido de contexto. Los sentidos activados en la ritualidad del Taiji, dicen de arcaicos motivos culturales: la relación con la tierra y los astros, la naturaleza, el viaje, el cambio, la naturaleza dual del ser, las formas cambiantes del devenir. Estas preocupaciones no están excluidas de ningún ámbito cultural o época, sino se reeditan y redescubren como ejes activos de manera periódica y en términos que cada contexto determina. Esta es una propiedad del ritual:

“El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas” (GROTOWSKI, 1990: 133).

El performer taiji-chista es así un actor que construye mensajes y contactos con lo trascendente, con sus múltiples estratos, con identidades invisibles y desafíos que rodean al ser humano. De suyo, el interpretante del Taiji de cualquier circunstancia cultural, da contorno y perfiles a estas entidades desde su propia forma de configurarlas. Es por ello una danza -ritual permeable, en tanto acción configurada y recuperada, reinstalada a lo largo del tiempo, pero abierta y altamente inestable. En nuestro largo trabajo como profesores de Taiji en empresas, donde funcionarios destinaban su hora de almuerzo para vivir una experiencia de trascendencia, nos dejó claro aquello requerido en el interés por su práctica. La solicitud de información de significados de lo que realizaban estos practicantes, se satisfacía en cuanto aquello que ejecutaban era connotado a una preocupación propia. Allí se bastaba lo sustantivo de su curiosidad, desde ese punto en adelante los taiji-chistas se abocaban a un perfeccionamiento de los detalles según la orientación recibida, y la completitud era producto de su experiencia, y su vivencia de las gestualidades y movimientos ya definidos en “sus” connotaciones simbólicas. Esta ritualidad extraña, en el sentido de resumida al imperio de cada ejecutante, inmediata y placentera, proyectada según creencias e intuiciones de cada taiji-chista se apoya en cada elemento articulador y lo construido según un contexto cultural específico. Lo visto respecto de los movimientos espirales, sus variaciones y connotaciones, los tipos de pasos, las direcciones de los ejercicios, incluso sus denominaciones son re significados en cada performer. Entonces el taiji-chista vive/dice cosas, hace presente símbolos a través de las múltiples elementos que, articulados en una coreografía de material trascendente, construye el Taiji. Turner pone en esta sintaxis de las partículas de significación, aquello que sostiene al ritual:

“Entiendo por ritual una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas. El símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual” (TURNER, 1999: 21).

Pero insistimos, si bien el ejecutante toma y construye un alfabeto con los elementos – una selección- que ha aprendido, en este proceso son re articulados y provistos de un misticismo que antecede al conocimiento

de la disciplina, y de allí son asumidas nuevas connotaciones extraordinarias, en un fenómeno de contaminación de trascendencia. Se trata de nuevas significaciones suprasensibles, espirituales si se quiere. Por ello frente al Taiji Quan, estamos ante una danza ritual esponjosa, que absorbe los diversos contextos y que reintegra a ese entorno sus efectos ya híbridos. De este modo, el Taiji Quan, además cumple con su intensa interculturalidad, la apropiación y luego la expresión en un ritual reivindicado, con componentes que no pueden venir sino sólo del presente.

Catalizando estas propiedades, vemos la consecuente incorporación del Taiji Quan como coreografía en algunas expresiones de danza y performance contemporánea. Un caso particularmente claro es el bailarín y coreógrafo Lin Hwai-min, director de la compañía "Cloud Gate" (Taiwan) desde 1973. Este autor hace converger los movimientos del Taiji, las características de la caligrafía tradicional y la música, en una sola manifestación. En el documental "Floating on the ground" (MORITZ, 2005) explicita la incorporación del Taiji a la expresión coreográfica, al amparo de una concepción multicultural, y agregando finalmente que es la propia danza, antes que un contenido, la que se constituye en su mensaje:

"La tradición china y el arte occidental, incluyendo la música occidental son parte de mi vida. Nunca trazo una línea, esto es del este y esto del oeste, todo es mío. Johann Sebastian Bach vive en mi sala de audio. Tome a Moon Water como ejemplo, su movimiento de desarrolla a partir de un entrenamiento en Taiji Dao Yin, que es una antigua forma de Chi Kung. Y desarrollamos los movimientos para la música de Johann Sebastian Bach. (...)

Cada teatro (interpretación) es diferente. El espacio es diferente, la atmosfera es diferente. Al definir el espacio no solo debes encontrar el lugar adecuado en el momento adecuado para la música o la iluminación o para la relación con el espacio y otra gente, también te da un sentido del teatro. (...)

Pero después de todo, a pesar de las diferencias del país, todo el teatro es en cierta forma lo mismo. Estas haciendo cosas similares. Durante el proceso, encuentras algo que es muy peculiar, muy específico de este escenario o teatro. Necesitas un estado de alerta para dar una buena interpretación. (...)

Nunca hago coreografías tratando de expresarme. Cada temporada tengo que darles a mis bailarines un nuevo rol, así que son siempre los bailarines los que me inspiran y me fuerzan a hacer algo" (MORITZ, 2005)

Para Hwai-min, la danza se apropia de los recursos del Taiji Qi Gong, esto es, la expresión de un fenómeno energético en una dimensión estética; en cierto modo, transformando su danza, en la expresión de la propia vida. Las propiedades desarrolladas en el Taiji Quan, en sus elementos que hemos ya mencionado: la lentitud, la respiración, la sintonía con el flujo energético, son para este autor expresadas indistintamente por la caligrafía, en especial por el estilo libre y cursivo Kuang, para el logro final de una expresión artística en la danza.

“Sigue a tu energía interior. Piénsenlo. Este movimiento puede lentificarse hasta casi la quietud...¿Cómo usar esta energía? Uno puede jugar con ella en los movimientos. Si un movimiento no está conectado, uno puede improvisar con esta energía, dejarla fluir naturalmente. Y algo más, en lo que siempre me equivoco: primero pienso, conozco, y luego tengo más y más dudas. ¿Cuál es la diferencia entre la “cursiva salvaje” y el estilo “Xing fluido” en la caligrafía china? El “Estilo Kuang” es una suerte de improvisación. Todos conocen la historia del monje Zhang Zhi, que empezó a escribir con su cabello cuando estaba ebrio. Ese fue un acto de pura espontaneidad” (MORITZ, 2005)

Está claro que la expresión del Taiji Quan, se ha imbricado en la modernidad con la expresión artística, y lo hace desde sus propiedades estéticas ya predominantes en su práctica y difusión contemporánea, pero lejos de deconstruir la práctica, pensamos, implican una dimensión distinta de la misma, actualizando sus propiedades esenciales en distintos espacios.

Las cualidades estéticas implicadas en el movimiento, sus percepciones, las dimensiones respiratorias y rítmicas de cada cuerpo, hallan en el Taiji un lugar que les solicita su expresión y desarrollo, esto desde la aplicación de las instrucciones tradicionales, hasta las nuevas demandas en un contexto intercultural, que parece reclamar la explicitación de algo que estuvo latente en esta disciplina: su constitución estética; para materializarse en un constructo performático, implicando musicalidad, movimientos y expresión del ejecutante.

Taiji interpretado

Podemos considerar la práctica del Taiji Quan como interpretación. Para ese observador interno, o para espectadores del taiji-chista, se representa algo a partir de una identidad asumida. El ejecutante es un agente activo de las dimensiones que convoca, en cierto modo, toma una actitud aceptante, adopta la disciplina que realiza, para hacer realidad aquello que –admite o supone- porta el Taiji. Por esto, incorpora para sí una investidura, realizando la comparecencia de magnitudes simbólicas que extralimitan su solo enunciado; es decir, estas simbologías que se hacen presentes, constituyen realidades en la corporalidad y psiquis del ejecutante. Por esto reafirmamos que el taiji-chista no realiza la secuencia, sino la interpreta personificando un papel como taumaturgo. Asume entonces una identidad, que, mientras dura el encadenamiento de los movimientos, oficia un ritual-danza, que convoca la materialización de a lo menos dos núcleos definidos por la interculturalidad: uno, aquel bagaje que corresponde a aquello incorporado – en grados variables- de los contenidos tradicionales, y otro, el conjunto de lo que el propio taiji-chista hace residir en *su* Taiji. Está claro que esta área es diversa y mutable, según las connotaciones subjetivas que cada practicante active. Todas las veces un mismo movimiento es otros, puesto que es actualizado (cargado) desde la memoria corporal (biográfica) del intérprete. Este es el gran nexo con lo actoral. Es demostrativo de este fenómeno, la gran diferencia que existe entre las características de los grupos que cultivan la disciplina, que ejemplifican la asociación de esta disciplina a diferentes modelos, que se funden, contenidos en su simbología.

El practicante activa así una ruptura del comportamiento cotidiano, aunque claro, en distintos modos según su interiorización con la práctica; pero, aún para el más novato de los practicantes, la secuencia adquiere aunque sea potencialmente, un carácter ritual y trascendente. No sucede en la práctica del Taiji, un grado cero de ritualidad, jamás es químicamente puro respecto de este componente. Los movimientos del Taiji, sus propiedades, condicionan inevitablemente al ejecutante a transitar en una instancia de representación y ritualidades. Por ejemplo, el ejecutante al pasar del movimiento “Bajar el cuerpo de la serpiente” al “Gallo dorado se sostiene en un pie” debe incorporar el espíritu, la impronta del animal convocado en la denominación, el movimiento debe ser referido al comportamiento de la serpiente y el gallo. Será un límite impreciso, pero presente, el definido entre la explicación marcial o curativa del ejercicio y la simulación e interpretación del animal llamado a estar encarnado en el movimiento. También es claro que esto ocurre particularmente con las secuencias, no presentando otras prácticas preparatorias del Taiji – por ejemplo sus ejercicios introductorios de tonificación- la misma connotación. Es en el encadenamiento, donde sucede la ruptura del tiempo, la disrupción de la normalidad, el extrañamiento de la conducta cotidiana. Allí es donde se materializa, a través de la ejecución de los movimientos – o *el movimiento*- un acceso a un estado extraordinario, que se encuentra contenido en un tiempo acotado, y en las acciones que configuran la ritualidad del Taiji Quan.

Los detalles trabajados en la investigación donde se revisaron los movimientos básicos, sus configuraciones, refuerzan y explican esta realidad. Los ocho patrones de movimientos llamados “Las 8 puertas” y sus representaciones que convocan a los elementos de la naturaleza: fuego y agua, tierra y cielo, viento y trueno, montaña y lago, llevan literalmente a su personificación, a la corporización de estas fuerzas, que están lejos de sernos – desde siempre- indiferentes y ausentes de formas, de personalidades. Son entidades que comprometen con su invocación al performer del Taiji. Asimismo de las treinta siete técnicas básicas, en donde se convoca la presencia de animales, refiriéndose a sus actitudes y gestos, además de los mencionados más arriba, se traen a los movimientos del Taiji: grulla, gorrión, tigre, mono y caballo. Otros movimientos solicitan igualmente acciones que comprometen a representaciones de elementos naturales, por ejemplo “Agitar las manos en las nubes”, o derechamente una invocación a un grupo estelar, una constelación, aquella que señalamos como la “rectora” del Taiji, con el paso “Avanzar para formar las siete estrellas”. En estas personificaciones, traslados a identidades, el Taiji encuentra su equivalencia y similitud con las características de lo performático en su connotación teatral:

Según señaló Eugenio Barba, los performers se caracterizan en colocarse en desequilibrio y más tarde, exponer el cómo recuperar el equilibrio en términos psicofísicos, narrativos y sociales, únicamente para volver a perderlo y ganarlo otra vez. Las técnicas teatrales se hallan en estas mutaciones incompletas: el modo como las personas se convierten en otras, o en dioses, animales, demonios, árboles, cualquier entidad, ya sea por un tiempo acotado como en una obra de teatro o de modo extenso y más amplio como en algunos rituales; o como seres de un plano que habitan seres de otro plano en situaciones de trance, tal como incorporaciones no deseadas en seres humanos factibles de ser exorcizados; o también como un enfermo que puede ser sanado. Todos estos

sistemas de mutaciones performativas incluyen del mismo modo transformaciones incompletas y desequilibradas del espacio y el tiempo; de actuar concretando un “allí y entonces” específico en este “aquí y ahora” (SCHECHNER, 1988: 14).

Las entidades convocadas en las técnicas del Taiji son variadas y múltiples, se podría haber continuado en su enumeración, pero ese análisis estaba más allá de los propósitos de la investigación realizada, puesto que nuestras hipótesis se limitaron a la comprobación de un carácter performativo, ritual y expresivo. Las formas de su implementación en los taiji-chistas contemporáneos requerirán de otras metodologías, para tratar de desvelar el cómo este fenómeno se concreta en el Taiji practicado hoy.

En la función representativa, reconocimos una variable del Taiji, que para nuestras presunciones era significativa: la exhibición estética. Aquí encontramos en cierto modo la más convencional forma de performance, es decir, la actuación de una configuración predeterminada frente a un público. En la mayoría de las veces, este público está relativamente desinformado de las connotaciones simbólicas involucradas en el Taiji, por lo que en estos eventos, el movimiento y la gestualidad adquieren el primer nivel de magnitudes apreciadas. Es el estrato más “visual” de la apreciación del Taiji, y por su propio peso en expresión de danza. Ya hemos aludido la obra del coreógrafo Lin Hwai-min, y es este el espacio abierto donde de manera más evidente el Taiji y la danza se superponen y funden en una sola magnitud. En esta convergencia, vemos al Taiji Quan como una proposición estética, interpretado por sus cualidades formales, que obviamente no excluye la comparecencia de sus contenidos no estéticos. Aquí aparece el interpretante en una categoría que nos interesa resaltar. Se trata de la viabilidad del Taiji para permitir al ejecutante como no-experto, de vivenciar una expresión estética corporal. La expresión artística expandida a proponentes que no están reconocidos por la sociedad – ni por ellos mismos- como artistas. Aumont señala en “La estética hoy”, (1998: 287 y ss.) el fenómeno de la democratización del fenómeno artístico, todo gracias a los avances de los medios, los dispositivos e instrumentos de proposición, que pueden generar obras validadas en el límite permisivo, ya validado teóricamente, del *amateurismo*, donde el proponente ya sin invalidación, puede proponer aquello que, con las circunstancias precisas, puede ser reconocido como “arte” por los mecanismos de validación social, pero antes, y esto es lo que nos importa, lo constituye en artista o performer, en un real proponente de magnitudes estéticas. Puede que este individuo contemporáneo, no tenga el valor de decir “soy artista” ante un ámbito que lo intimide, pero para todos los otros efectos, lo es. Así, entonces, la práctica del Taiji Quan, en términos de su cualidad performática, ya no necesita, en parte, de sus contenidos históricos, y se valida por el ejecutante en su vivencia estética.

Taiji y juego

Desvelar las propiedades lúdicas del Taiji Quan no es difícil, ya las hemos aludido, aquí extendemos esta connotación al componente lúdico reconocido en la Performance por Schechner:

“(…), hay algo más involucrado en la Performance y es el jugar. El jugar se da en muchas especies, pero en ninguna es tan extensivo, ni permea tantas actividades como en los seres humanos. Esto sólo es un poco menos relativamente cierto para los chimpancés y así sucesivamente en la escala de los primates. Una definición tentativa de la Performance puede ser: comportamiento ritualizado condicionado / permeado por el juego. Mientras más libres sean los juegos de una especie, más probable es que emerjan la Performance, el teatro, el guión y el drama en conexión con el comportamiento ritualizado” (SCHECHNER 2000: 95).

Si comenzamos por la explícita connotación marcial del Taiji, comprobamos de entrada que la caza y la guerra, junto a otras actividades que aseguran la supervivencia, son antecedidas por su simulación o representación en juegos (SCHECHNER 2000: 98 y ss.). Se trata de transferencias desde lo real a lo real en el juego. El juego permite la liberación de la energía contenida por la incertidumbre, la relación entre miembros de una comunidad, y la construcción o materialización de una realidad paralela y alternativa - desde lo imaginado- a partir de la alteración de las conductas estabilizadas en el juego. Juegos que en su proceso de consolidación se constituyen en rituales, ya no con la finalidad de anticipación, sino de ayuda concreta para el éxito de lo que se pretende; así, con estas connotaciones, podemos constatar un carácter lúdico en las actividades preparatorias o de desarrollo, tanto del conjunto de las artes marciales al que pertenece el Taiji, como de muchas actividades sociales. Aquí caben muchos sistemas de ejercicios, que en el caso del Taiji, insertan al taiji-chista en un universo de experiencias y habilidades, que se implementan a través de conductas lúdicas, por ejemplo, el sistema de “Manos Empujantes” (Tui Shou). Pero el Taiji Quan, como hemos visto en su versión del Estilo Yang, desde comienzos del XX es una disciplina que, prácticamente en la totalidad de su práctica, carece de una verificación o aplicación marcial, por ello, validándose y siendo cultivada ante todo, como una disciplina psicofísica de carácter profiláctico, espiritual o estético; su creciente difusión, no hace sino aumentar esta proporción ya casi hegemónica, por lo que su carácter lúdico en tanto simulación, no hace sino aumentar la gravitación en su condición de juego, adjudicándose éste su validación y lugar. En la misma línea, tenemos que agregar que el Taiji contemporáneo es *placentero*, no en el sentido de la enajenación de un pasatiempos, sino en justamente lo contrario: una acción que re significa y consolida el tiempo en/de la experiencia. Debemos señalar entonces, la complacencia como un elemento crucial, en tanto es, en el caso del Taiji, aquello que genera la adherencia del ejecutante, placer en su somatización y en su contemplación, por ello se trata de una construcción estética, para ser experimentada y observada, una expresión que actuada, toca y conmueve al espectador (su ejecutante y/o su observador).

Por último, respecto de la estandarización de sus ejecuciones, cumple con la condición mínima establecida por Schechner, en la convergencia del juego y la performance, justificada en la conducta reiterada, ya que

durante a lo menos desde el siglo pasado el Taiji se *representa* en sus diversas secuencias y encadenamientos:

“Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de “originalidad” o “espontaneidad”) es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego” (SCHECHNER, 2000: 13).

Lo performático, señala como marca distintiva la *conducta restaurada* (SCHECHNER 2000: 13), es decir, una práctica que se realiza repetida a lo largo del tiempo, basada en la repetición y restauración. Esta característica, esencial al Taiji Quan, implica en esta disciplina la reposición de una acción que no es sólo el eco de un original anterior, sino una representación y actualización altamente densa en significados que exige simultáneamente originalidad. Allí donde se instala, pide de los ejecutantes un *algo* estipulado por un modelo original, que se reinventa en las instancias huéspedes, sin duda aquí vemos la determinante ritual, pero al mismo tiempo se cumple el requisito elemental del juego, cual es la repetición sujeta a la variación:

“Es paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente a las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante” (SCHECHNER 2000: 13).

5. Conclusiones

Ante el Taiji Quan estamos frente a una escritura corporal. Hemos observado una construcción formal también justificada en connotaciones simbólicas. Nuestra evidencia aporta que se trata de un texto no escrito y codificado en movimientos. Lo hemos reconocido dos niveles:

– **Secuencias.**

Las asociaciones de los movimientos revelan que, además de sus explicaciones prácticas, existe una sintaxis que es condicionada por significados. Estos *textos* están constituidos en primer lugar por las grandes secuencias, que en nuestra investigación circunscribimos a dos: la Forma Larga Tradicional y la Forma Simplificada, ambas del Estilo Yang. Estas secuencias son complejas y guardan cualidades tratadas a lo largo de la investigación que definen claras funciones rituales y simbólicas que se materializan en sus exigencias de realización, direcciones, incidencia de movimientos, asociaciones y gestualidades preponderantes. Además, al interior de las secuencias largas, se reconocieron configuraciones de menor tamaño, constituidas por encadenamientos de movimientos unidos reiteradamente del mismo modo. A estas agrupaciones las podemos considerar en función de frases, con un grado importante de autonomía. La más importante entre estas, es la secuencia de cuatro movimientos: Peng- Lu- Ji - An, que comprobamos es la secuencia más reiterada en ambos encadenamientos estudiados. Esta pequeña frase que se repite ocho veces en la forma tradicional y dos veces en la forma simplificada, habla de una representación cosmogónica, que pone al ejecutante del Taiji, en dialogo, en un coloquio con las direcciones cardinales, los principios Yin y Yang y las relaciones entre cielo y tierra.

Entre nuestras conclusiones, surge una nueva presunción: asociar al Taiji, al conjunto de “textos orales” que se integran –adosándose- a la cultura del texto, luego del arribo de las posibilidades de registro que permitieron su memoria (grabación) y difusión. Como ejemplo y para aclarar el punto, de forma comparable a danzas rituales y expresiones musicales populares, que, en el siglo XX, gracias a los medios tecnológicos, lograron consolidación, identidad y desarrollo. De hecho, en la investigación realizada constatamos la relevancia de las ediciones de las fotografías de Yang Chen Fu a comienzos de los años treinta, y es evidente que el Taiji no habría logrado su difusión y constitución moderna, sin el cine y la fotografía, y de sobre manera en los años setenta y ochenta, por el video. Insertos así, en un ámbito cultural definido por los medios de comunicación, estos *textos* corporales quedan en el dominio del ejecutante para su lectura descontextualizada, que potencia se reinterpretación.

– Movimientos

Aquí pudimos identificar dos estratos. El primero se refiere a movimientos individuales, que en nuestra investigación fueron definidos en 13 esenciales y luego en 37 posturas básicas, siguiendo lo establecido por nuestros autores de referencia. Estas unidades reciben denominaciones precisas, y con ellos se construyen las secuencias y aportan la mayor parte de su teoría. Aquí las propiedades significantes son más evidentes que en las secuencias. Volviendo a formular una analogía, estas partículas serían equivalentes a letras, a constructos individuales ricos en significado, realizados corporalmente y constructores de frases. Los sentidos están provistos por las posiciones, formas, ubicación espacial, o improntas involucradas en su logro. Es de este modo como planteamos que se construye el texto escrito corporalmente, lo caligráfico del Taiji. Dado que son estas las unidades con las que, como vimos, se enseña el Taiji Quan, de pronto asumen para el ejecutante- como sinécdoque-, la identidad del Taiji, por lo que hacer un movimiento o varios es “hacer Taiji”, una representación reforzada por su densidad simbólica, y con ello, la apropiación de aquello enunciado en “su” Taiji.

Un segundo conjunto de movimientos que entregan significados, son los gestos. En el desglose de los elementos constitutivos del Taiji, éste es la unidad mínima, interviene en los movimientos, y los dota de complejidades para su develación. Configuran sentidos, que no siendo necesariamente secuenciales, pueden ser aislados para una lectura precisa. Vimos ya antes, sus principales variedades y las catalogamos en nueve tipos. En el pequeño ejercicio de taxonomía realizado para develar sus patrones, se nos hizo patente que, en cada oportunidad que alguno de los gestos es convocado, viene con él un conjunto de connotaciones. Bastan ellos, para configurar sentidos que van más allá de lo físico, funcionando también plenamente como signos, portando significados que guardan múltiples ecos simbólicos. Recordemos que a través de los gestos se materializa en los movimientos las connotaciones entregadas por las acciones emprendidas con la respiración.

El Taiji Quan puede ser leído como Performance, en tanto coincide con características que definen esta categoría, en lo planteado por Richard Schechner (1988), dado que la disciplina estudiada implica: a) una acción que altera la linealidad del tiempo, b) su no productividad (particularmente en su práctica contemporánea), c) su sujeción a reglas, d) la definición de un espacio ceremonial en su puesta en práctica y e) la convocatoria de una dimensión performativa / dramática.

– Alteración temporal

Comprobamos la coincidencia entre este elemento participativo del fenómeno performático, y su presencia fundamental en la praxis del Taiji Quan. En ambos casos abriendo un conjunto de posibles interpretaciones en su implementación.

– **No productividad**

Verificamos que en la práctica contemporánea, el Taiji Quan, ya disociado de su utilidad marcial, encuentra en la complacencia de su práctica, la mayor justificación; incluso, para la mayoría de sus practicantes, y debido a su periodicidad relativa en su cultivo, distante de su aplicación terapéutica.

– **Conductas restauradas en formas / reglas**

Aquello que condiciona al Taiji Quan es la repetición de sus formas. Las configuraciones corporales se materializan en secuencias, movimientos y gestos, como instrumentos reglados, pero sujetos a variación.

– **Espacio ceremonial**

Interpretamos el conjunto de propiedades del Taiji Quan en dimensiones rituales, estableciendo distintos elementos que convergen a la construcción de un ceremonial que es de mayor amplitud que la sola ejecución de una secuencia o movimientos.

– **Dimensión performativa / dramática**

Verificamos la construcción del Taiji Quan sobre simbologías, significados, que son activados por el ejecutante / performer, y percibidos como espectadores tanto por él mismo, como por los otros. Enmarcándonos en la mirada de SCHECHNER (1988: 71-91), el teatro sería el aspecto visible, el sígnico (en nuestro caso el conjunto de *movimientos y gestos*), y el drama el nivel metasígnico, las cualidades simbólicas de aquello ejecutado y que lo dotan de sentidos más allá de la posibilidad de una explicación concluyente. La Performance del Taiji, es, según nuestra constatación, el conjunto más amplio de acontecimientos en torno a su ejecución, donde concurren tanto lo expresado como los fenómenos de su contemplación; sin embargo, el testigo (o público) es el elemento crucial para su identificación performativa.

Sobre este atestiguar, que inscribe al Taiji en lo performativo, y refiriéndonos a la reflexión de ALCÁNTARA MEJÍA (2002), podemos dar pasos mayores a profundidades en este lenguaje, avanzando hacia una idea de *poética corporal*. Se trata de una forma de *narrativa* que alude a un sinnúmero de contenidos. La construcción expresiva de esta caligrafía en movimiento es una suerte de *poética*, si entendemos el término como la escritura libre de versos, y no olvidando que el sentido primigenio de la poética, hace alusión al acto simple de *componer*, dando forma con un propósito. Propósito que se consuma en el observante del hecho poético, pues el Taiji Quan comparte la declamación de su poiesis, con la contemplación de ella, en una segunda dimensión de lo poético que se completa en la recepción. Un nivel en la expresión, y otro en el participativo, en dos planos, algo definido por Alcántara Mejía: “En esa fusión entre el “hecho teatral” y el “acontecimiento dramático”, nos encontramos

entonces ante la realización plena del rito” (ALCÁNTARA MEJÍA 2002:41). En síntesis, nuestras evidencias nos hacen afirmar que el Taiji Quan, desde siempre, y particularmente hoy, ayudados por la teoría que ha permitido su definición como Performance, a guardado una cualidad representativa y ritual.

Bibliografía

- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón (2002). "Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación". México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras.
- AUMONT, Jacques (1998). "La estética hoy". Madrid: Ed. Cátedra.
- CHENG, Man Ching (1991). "Tai-Chi el arte de la armonía". Madrid: Ed. Cea-Gar.
- CHENG, Man Ching y SMITH, Robert (1987). "T'ai-Chi the supreme ultimate, exercise for health, sport and self defense", Vermont U.S.: Ed. Charles E. Tuttle.
- DESPEUX, Catherine (1981). "Tai-Chi chuan arte marcial , técnica da longa vida" Sao Paulo: Ed. Pensamento.
- DING, Li (editor; 1989). "Taiji Qigong". Beijing: Ediciones en Lenguas extranjeras.
- DIVISIÓN DE PRENSA de la Oficina Económica y Cultural de Taipei (1992). "Cultura Tradicional China en Taiwan". Taipei, Ed. Kwang Hwa.
- DURAND, Gilbert (1968): "La imaginación simbólica". Buenos Aires: Ed. Amorrortu.
- GADAMER, Hans-Georg (1991). "La actualidad de lo bello", Barcelona: Ed. Paidós.
- GOLDBERG, Roselee (1996). "Performance Art". Barcelona: Ed. Destino.
- GRANDI, Tiziano (2004). "El dedo y la luna". Barcelona: Ed. La liebre de marzo.
- GROTOWSKI, Jerzy (1990). "El Perfomer" en: Revista Apuntes N°100. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro.
- JACOBY DE HOFFMAN, Helena (trad.; 1976). "I-Ching, El libro de los Cambios". Santiago: Ed Cuatro vientos.
- HURTADO, María de la Luz (2006). "Productividad de la mirada como Performance", en: Revista Cátedra de Artes, N° 3/06. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes.
- KITaura, Yasunari (1991). "Historia del arte en China", Madrid: Ed Cátedra.
- KUO, Lien – Ying (1999). "Tai Chi Chuan, aspectos marciales, el arte del boxeo de sombras", Barcelona: Ed. Los libros de la liebre de marzo.
- LAO ZI (2009). "Tao te king", Madrid: Ed. Ciruela.
- LIN, Yutang (1945). "Sabiduría china", Buenos Aires: Ed. Nueva Buenos Aires.
- LIN, Yutang.(1968) "Teoría china del arte", Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- LONG, Jean (1987). "The art of chinese calligraphy", Dorset, UK: Ed. Blandford Press.
- OLIVERAS, Elena (2007). "Estética, la cuestión del arte", Buenos Aires: Ed.Emecé.

- PAVIS, Patrice (1996). *Diccionario del teatro*. Barcelona, Ed. Paidós.
- RACIONERO, Luis (1983). "Textos de estética taoísta", Madrid: Alianza Editorial.
- SCHECHNER, Richard (1988) "Performance Theory", Londres: Ed. Routledge, 1988.
- SCHECHNER, Richard (2000) "Performance, teoría y prácticas culturales", Buenos Aires: Ed. Universidad de Buenos Aires.
- Seow Haw, Khoo y Penrose, Nancy (1993). "Behind the brushstrokes", Hong Kong, Ed. Asia 2000.
- SHI, Qin (1997). "China": Beijing: Editorial nueva estrella.
- SIREN, Osvald (1973). "Chinese Painting", New York: Ed. Hacker Art Books Inc.
- SOURIAU, Etienne (1998). "Diccionario de Estética" V1, Madrid, , Ed. Akal.
- SWANN, Peter (1964). "La pintura en China", Barcelona: Ed.Garriga.
- TURNER, Victor (1999). "La selva de los símbolos", México: Ed Siglo XXI,
- VATTIMO, Gianni (1996). "Muerte o crepúsculo del arte", Barcelona, Ed Gedisa.
- WILE, Douglas (1993).: "Las piedras de toque del Tai-Chi: Las transmisiones secretas de la familia Yang", Madrid: Ed. Cea-Gar.
- WILE, Douglas (1999). "Clásicos perdidos del Tai-Chi de finales de la dinastía Ching", Madrid: Ed.Tao,
- YANG, Jwing-Ming (1982). "Yang Style, Tai Chi Chuan", United States of America: Ed. Unique P.
- YANG, Jwing-Ming (1991). "Advance Yang Style Tai Chi Chuan", 2 Vol., Boston: Ed. YMAA Publication Center.
- YANG, Jwing-Ming (1995). "La raíz del Chi Kung Chino", Madrid: Ed. Mirach,
- YANG, Jwing-Ming (1995). "Chi Kung del cambio músculo/tendón", Madrid: Ed. Mirach,
- YANG, Jwing-Ming (1999). "La esencia del Taiji Qigong", Barcelona: Ed.: Sirio.
- YANG, Jwing-Ming (1999). "Tai Chi secrets of the ancient masters", Boston: Ed. YMAA Publication Center.
- YANG, Jwing-Ming (1999). "Taijiquan, Classical Yang Style", Boston: Ed. YMAA Publication Center.
- YANG, Jwing-Ming (2003). "Taijiquan Theory", Boston: Ed. YMAA Publication Center.
- YANG, Jwing-Ming (ed) (s/f).. "YMAA international training brochure". Boston: Ed. YMAA Publication Center.

MANUALES

“China Gráfica, Acerca del Taijiquan” (1984). Manual, Vol. 46. Beijing: Ed. China.

“El Liangong en 18 ejercicios” (1985). Manual. Beijing: Ediciones en Lenguas extranjeras.

“Wushu, gimnasia china para la salud de la familia” (1985). Manual editado por The people’s Sports Publishing House-Pekín, Madrid: Ed. Debate.

VIDEOGRAFÍA Y CD

“Chi Kung I, Medicina tradicional en Asia”, (s/f). Video. Alemania: Transtel.

YANG, Jwing-Ming (2003). “Taijiquan, Classical Yang Style. CD. Boston: Ed. YMAA Publication Center.

MORITZ, Reiner (2005). “Floating on the ground, Lin Hwai-min”. Video. E.U., RM Creative.

LIANG, Shou-Yu (1996). “Tai Chi Chuan and applications”. Video. Boston: Ed. YMAA Publication Center.