

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

Título: Perspectivas teóricas sobre la danza escénica occidental y la pregunta por el cuerpo

Autora: Escudero, María Carolina

Grupo de trabajo: 12

Modalidad de participación: exposición oral

Título académico: Licenciada en Sociología

Pertenencia Institucional: UNLP/CIMeCS-IdIHCS-CONICET – docente y miembro de un equipo de investigación

carolinaescu@yahoo.com.ar

1. Presentación

El objetivo de la ponencia es presentar de manera ordenada y sintética un conjunto de posiciones teóricas sobre la danza escénica occidental, aquella que se construye con una pretensión u objetivo estético, es decir el conjunto de prácticas que Mc Fee denomina pertenecientes a “la república de la danza”. El recorrido tiene por finalidad ubicar en ese conjunto de escritos teóricos –que pasan por la filosofía, la estética, la teoría del arte, la sociología y las teorías para el análisis coreográfico- la pregunta por el cuerpo de la danza. Mostrar si su conceptualización es explícita o bien si emerge como un supuesto por ser necesario a la práctica de la danza. Identificando en cada caso las características, cualidades y formas de hacer que lo construyen. Para ello voy a comenzar presentando de manera sintética el tema de investigación con el que vengo trabajando y las principales preguntas que lo orientan.

El tema de investigación puede sintetizarse en los siguientes términos, los usos del cuerpo y la construcción de subjetividad en la práctica de la danza. El interés general se orienta a indagar sobre la relación sujeto/cuerpo teniendo como eje a la danza entendida como una práctica (Castro, 2004) lo que remite necesariamente a formas de subjetivación específicas. La categoría de práctica con la que trabajo es la que propone Foucault, poniendo especial atención al desarrollo que hace de la misma en la versión de 1984 de la conferencia “Qué es la ilustración” en la que introduce como principales consideraciones, el carácter sistemático, homogéneo y regular de las mismas –elementos que aparecen en

otros trabajos del autor- y en el que suma lo que considera los aspectos tecnológicos y estratégicos que las prácticas implican.

En esta línea, cabe destacar que la danza es considerada una práctica tanto en su aspecto performático -de ejecución temporal-, como en su aspecto discursivo, en la medida en que su ejecución está orientada por el conjunto de saberes técnicos sistematizados en manuales y libros de texto específicos, cómo por los discursos de la crítica especializada y de los análisis sobre estética de la danza y los estudios de arte. El lenguaje que sostiene y constituye a la danza, es considerado también una práctica y no simplemente un sistema de representación, ni tampoco un medio de comunicación.

Entender la danza como una práctica corporal supone a la vez, una interpretación del cuerpo en términos de su constitución como objeto de esas prácticas. Aquí, el significado que damos a las “*prácticas corporales*, por ejemplo, no es un equivalente de actividades físicas o de movimiento humano, sino que indica las prácticas históricas, por ende políticas, que toman por objeto al cuerpo” (Crisorio, 2011: 3). Considerar a las prácticas corporales y al cuerpo que ellas construyen como el objeto de investigación supone la adopción de una perspectiva o mirada epistemológica según la cual “el discurso funda el objeto del cual se va a hablar, si el objeto de estudio es producido por los enunciados, un discurso se funda en la separación que establece respecto de otro, al que obviamente excluye” (Crisorio, 2011:1). Teniendo esto presente, cabe destacar que existe en la bibliografía específica sobre danza un conjunto de autores que trabajan problemas vinculados al ejercicio de la danza, pero que no enfocan su análisis a partir de la pregunta por el cuerpo como objeto construido por la práctica dancística. Ejemplo de esto son los textos de Jaques Baril (1987) *La danza Moderna*, de Leonetta Bentivoglio (1985) *La danza contemporánea*, de Frederich Regner *El nuevo libro del ballet*, de Sonia Schoonejans (1992) *Un siglo de danza*. Por citar los más conocidos dentro del área.

El conjunto de materiales empíricos sobre los que se realiza la investigación, del cual este trabajo pretende ser sólo una síntesis, son textos escritos por maestros coreógrafos y bailarines referentes de tres de los estilos de danza escénica occidental (el ballet, la danza moderna y la danza contemporánea); son textos que se articulan en su interior como discursos y que pertenecen a una trama discursiva más amplia. He elegido trabajar entonces con lenguaje organizado en la forma de libros: manuales de técnica, biografías o

escritos dirigidos a la enseñanza y a la composición y entrevistas. Ellos ordenan una práctica, enuncian un cuerpo, lo hablan, lo significan y lo construyen. Y también constituyen experiencias, describen modos de subjetivación particulares y que pertenecen al mismo tiempo, a una forma sujeto. Mi tarea es problematizar esas fuentes, pase por ellas varias veces y desde distintos lugares. La tarea de interpretación y de producción de saber, me fuerza a volver sobre ellas.

Las preguntas hechas sobre ese conjunto de referentes remiten a cuestiones vinculadas a ver cómo describen a la danza y al cuerpo, a través de qué mecanismos se entrena y forma el cuerpo y en qué se acercan o alejan esos mecanismos entre las distintas formas de danza, cómo emergen en esos escritos la mención a la personalidad o a la interioridad y cómo la describen, describir de qué manera las representaciones que se construyen sobre el cuerpo en esos cuerpos son efectivamente las que encontramos en la práctica de la danza, si ese cuerpo representado es finalmente el objeto que se constituye o no. Qué mecanismos hay en la práctica de la danza que responden al mecanicismo, al naturalismo o al expresivismo, si hay formas mecánicas de entrenamiento que encontramos en las diversas formas de danza, ver qué argumentos mantienen la tesis según la cual hay algo de natural conservado o incluso potenciado en un cuerpo entrenado para la danza. Y también describir e identificar qué idea de máquina, de expresión o de natural circula en esos discursos. Describir las maneras en que se tematiza la relación entre cuerpo y sujeto, entre cuerpo y personalidad e identificar los supuestos de esa relación.

2. Recorridos teóricos

En este apartado voy a presentar un conjunto de escritos que analizan la danza, la presentación responde a la forma de exégesis ya que la misma ella es un recurso para problematizar, en la tercer parte de esta ponencia, qué lugar ocupa el cuerpo en esos análisis, si su conceptualización es explícita o bien, si emerge como un supuesto.

La mayoría de las veces la preocupación intelectual se asocia a la necesidad de construir un conjunto de conceptos que sean específicos a la problematización y conocimiento de la disciplina, fundamentando así la autonomía de los estudios de danza. En otros casos, se recurre al préstamo de categorías (generalmente con las teorías del arte y con la filosofía estética) con el interés de incrementar las formas de comprensión de la danza ya que se

supone, que a mayor comprensión, mayor capacidad de apreciación de la performance. Otras veces se define la especificidad de la danza como objeto del pensamiento artístico. Por último, hay veces en que la danza se vuelve objeto de la filosofía. Consideremos en esta ponencia los textos de mayor relevancia en el campo.

El primer conjunto de autores a trabajar son Graham Mc. Fee y Adshead, Briginshaw y Hodgens. El primero, en el libro denominado *Understanding dance* orienta su trabajo hacia reflexiones vinculadas a la educación y a la inclusión de la danza en los sistemas educativos formales. El libro se desarrolla en el sentido de la fundamentación, brinda un conjunto de argumentos en los que explicita qué es la danza, y en base a esa definición sostiene la importancia de su enseñanza como disciplina corporal artística, diferente en ese sentido a otras configuraciones de movimiento enseñables en la escuela, como por ejemplo, la gimnasia. El otro texto, *Teoría y práctica del análisis coreográfico* muestra un interés de brindar criterios objetivos para el análisis coreográfico, el trabajo se inscribe en la preocupación por elevar la tarea del análisis de obras a un estatuto objeto de investigación válido a construirse en el ámbito universitario, su interlocutor crítico en este sentido son los estudios de crítica de arte.

A continuación sintetizaré los aportes que arroja el texto de Graham McFee, publicado en 1992 y que tiene por objeto el “entendimiento” de la danza. El autor sostiene que busca generar nuevas formas de entender la danza, incrementar la comprensión de la danza en general, aportar criterios y conceptos para el abordaje de la danza y no simplemente aumentar el cúmulo conocimiento. Para ello se maneja con dos supuestos, uno es que la danza es una forma artística y el otros es que a mayor comprensión del fenómeno, mayor capacidad de apreciación y percepción del arte de la danza. Nos propone, en ese sentido indagar sobre la naturaleza de la comprensión en danza a partir ubicarla en el registro de las categorías artísticas y de la estética filosófica, luego articula esta cuestión del conocimiento en danza, con la dimensión educativa, aportando elementos que sirvan a los formadores para la trasmisión de la danza como área de acciones y de conocimientos humanos. En medio del recorrido trabaja cuestiones vinculadas con la perspectiva institucionalista del arte, en el marco de la cual se inscribe su concepción de la danza.

Algunos elementos a destacar del texto son: que la comprensión y el entendimiento de la danza concebida como forma artística, se desarrolla en el marco de la construcción de

juicios artísticos¹ lógicamente racionales que implican, un componente subjetivo en la medida en que está en juego la dimensión personal de la percepción (McFee, 1992) y un componente objetivo, en la medida en que la respuesta dada como apropiada a un tipo de pregunta sobre el objeto artístico debe ser común a un conjunto de personas, es decir, compartida.

McFee (1992) ordena su argumento en torno a una pregunta central ¿qué es la danza, como un conjunto de movimientos distinto a la gimnasia o a la marcha? Instala en este punto una pregunta sobre la naturaleza del objeto y sobre las formas de descripción del mismo, ya que varias de las consideraciones que hace al dar respuesta a esta pregunta se orientan a pensar la “traducción” de una experiencia al lenguaje. En este sentido sostiene que no hay experiencia que sea pre-conceptual y que toda experiencia y las formas de lenguaje que la comunican o explican se entienden y dependen del contexto. Incluso, una misma situación y contexto pueden dar lugar a experiencias diversas. También identifica diversidad de intereses (instrumental, artístico, estético) al momento de apreciación del objeto danza, siendo el artístico el que se identifica con mayor correspondencia respecto del “sentido contextual” de la danza.

Luego reordena los elementos mencionados y sintetiza que aquello que experimentamos depende de los conceptos con que abordamos la experiencia y que las obras artísticas requieren de conceptos destinados a pensar el arte (como los de forma, estilo, significado). Cuando hacemos un movimiento con un interés artístico –no meramente estético- hacemos danza. Los movimientos de danza son acciones humanas y las acciones humanas tienen un significado. El significado de las acciones depende del contexto en el que las mismas se ejecutan, el conocimiento del contexto por tanto, y de las reglas que organizan el contexto, es fundamental para la comprensión del significado de las acciones. Para entender el movimiento del cuerpo como una acción cuyo significado es la

1

☐ Orientados por el interés hacia una obra de arte, suponiendo contextualmente que estamos en relación a una hecho artístico y no simplemente estético, definido por la belleza, gracia o elegancia de cualquier objeto.

construcción de una obra de danza, debemos haber aprendido las reglas que gobiernan el contexto en el cual la danza se inscribe. La comprensión de las reglas que definen una situación permite que el objeto de la experiencia sea inteligible, nos brindan una clave de percepción y entendimiento. Entender la danza en términos de acción humana, de acción deliberada de un sujeto, nos corre de la perspectiva fisiologista de abordaje y nos sitúa, en términos del conocimiento de la cosa, más cerca de la búsqueda de comprensión de significado que de la explicación causal-mecánica. Introducir la danza en esta perspectiva le permite a McFee (1992) incorporar dos elementos importantes, por un lado la dimensión intencional y de propósitos con las que se hacen las obras de arte, junto con los motivos y razones con la que se llevan a cabo las acciones humanas, lo que supone incorporar el elemento creativo de responsabilidad en el análisis de una obra y por otro lado, le permite incluir la cuestión de la precisión conceptual, ya que si lo que nos permite entender una secuencia de movimientos como danza, es el contexto en el que se inscribe y el contexto se interpreta por el conocimiento de las reglas que lo organiza, sólo será posible explicar el sentido de una secuencia de movimientos como danza si circunscribimos las categorías con las que se darán las explicaciones y se reconstruyen los significados de las percepciones que la interpretación de los movimientos, en términos de acción humana, pone en escena.

En el libro de Adshead y otros, una de las principales preocupaciones que se observa es la de generar un conjunto de conceptos propios a una teoría de la danza que tenga por objeto a la coreografía como práctica artística. El interés por precisar un cuerpo de conceptos orientados al análisis y a la producción de conocimiento se explica en relación a la necesidad de separarse de la crítica de arte, forma de teoría o de producción de saber, anclada la mayoría de las veces en una obra, en un autor o en un género. La crítica es una forma de saber sobre lo particular, específico o característico de un caso, en tanto la teoría y el análisis tal como lo presentan en este texto, se orienta a construir y ofrecer un conjunto de conceptos y maneras de relacionarlos que sirvan al análisis de cualquier danza que presente una forma coreográfica. El texto tiene dos partes, una de presentación de problemas teóricos y explicitación de conceptos y la otra de aplicación del esquema teórico al análisis de obras específicas. A nivel de la justificación, la necesidad de autonomía para los estudios de la danza se sostiene al menos por tres elementos: por un

lado por la difusión de la danza en las instituciones educativas en todos los niveles, cuestión que generaliza su práctica; por otro lado y en relación a esta generalización, por la necesidad de preservar el aspecto de razonamiento artístico que la danza tiene (esto en relación a diferenciarla de la educación física) y por último para circunscribir el lugar que la danza ocupa en las prácticas culturales de la sociedad.

El supuesto de que la danza es una forma artística se coloca en primer lugar, ya que eso condiciona algunos de elementos a tener en cuenta: por un lado el hecho de que una pieza de danza es resultado de un proceso creativo y deliberado, por otro lado que es necesario desarrollar aptitudes perceptivas para el acceso a la obra de arte, ya que consideran que a mayor conocimiento analítico, mayor comprensión del objeto por analizar y en el caso del arte, la primer forma de acceso y por tanto la primer forma de conocimiento es perceptiva, por último el hecho de que sea un objeto creado para ser visto por otros implica que una misma danza es posible de tener múltiples contenidos (el asignado por el coreógrafo, el adoptado y expuesto por el intérprete y el percibido por el público). Teniendo esto en consideración presentan la pregunta, ¿qué significa el análisis coreográfico? A lo que responden que el análisis es un proceso que sirve a la comprensión de un fenómeno, en general sirve para aportar razones respecto de la asignación de un significado y reconocen el hecho de que remitir una actividad como danza ya implica iniciar un análisis. Los elementos que son necesarios analizar son: el contexto, el movimiento y la forma coreográfica, dentro de la forma (visual/espacial y performática/temporal) diferencian la estructura y la relación entre componentes. A los fines de esta ponencia voy a centrarme en lo que proponen en relación al movimiento, ya que es allí dónde “tendría” su lugar el cuerpo.

Respecto del movimiento, como elemento central, hacen algunas observaciones que operan como niveles posibles de descripción, principalmente el hecho de considerarlo una acción humana –lo que remite a la posibilidad de asignarle significado-, que generalmente supone desplazamientos de centro de gravedad y por tanto asume dimensiones espaciales y por último que tiene una cierta dinámica. Reconocen parcialmente la utilidad de los análisis fisiológicos del movimiento, ya que revelan solamente dimensiones vinculadas a las exigencias que cada tipo de movimiento necesita del cuerpo, pero descartan esa perspectiva en lo que refiere a posibles análisis del

significado de una obra de danza. En relación a esto, los autores rescatan perspectivas antropológicas de análisis del movimiento ya que reconocen cierta funcionalidad del mismo en el contexto social y por más que eso pueda parecer alejado de una escena artística, los autores suponen que los movimientos que son significativos en una cultura se retoman en el arte y se los re-ubican y re-significan. Sin embargo, insisten en la necesidad de un análisis autónomo de la danza (ni fisiológico ni antropológico). Y aclaran que ellos pueden tener diversas estructuras; ellas son la evaluación, la interpretación y la comprensión.

A continuación voy a presentar las tesis centrales de Susan Sontag respecto de la danza. Las desarrolla en *Sentimiento y Forma* y en “La imagen dinámica”. De manera general, afirma que el arte es una ilusión primaria y creada (Copelan y Cohen eds., 1983) y en ese sentido, todo arte es virtualidad, más allá de que posea una materialidad específica, el lienzo y los tintes, el sonido, el movimiento del cuerpo, o la palabra, lo específico del arte es las fuerzas e ilusiones que son creadas y que son distintas a la realidad de su soporte material, arriesga incluso que la materialidad en el sentido del medio del que se sirve el arte, puede operar en términos de explicación causal respecto de las posibilidades de emergencia de una obra específica, pero no explica a la obra en sus efectos, en los poderes que son creados como ilusión propia del arte. En este contexto se inscriben sus consideraciones sobre la danza (del cual Sparshott sostiene que es el único sistema en el que la danza ocupa un lugar) a la que define en función del gesto. El gesto es entendido en este contexto, como abstracción a partir de la cual la danza se organiza, ya que remite a la emergencia de una expresión no lingüística de sentido: “El término gesto es definido en el diccionario como “movimiento expresivo”. Pero expresivo tiene por lo menos dos significados alternativos por un lado es “auto-expresión”, por ejemplo síntoma de condiciones subjetivas existentes y por otro “expresión lógica”, por ejemplo simbolismo de un concepto, que puede o no referirse a condiciones dadas de hecho. Un signo funciona a menudo en ambas direcciones” (Copeland y Cohen eds., 1983: 22). Sin embargo aclara, que es una expresión artificial, construida e imaginada y en ese sentido, es un poder ilusorio, capaz de comunicar y evocar sentimientos. El gesto de la danza es un gesto virtual, símbolo de la voluntad, construcción simbólica de la voluntad artística que busca evocar y producir sentimientos y sensaciones, no expresar la realidad de un

sentimiento vivido. En este sentido la autora sostiene: “En la danza, los aspectos reales y virtuales del gesto se mezclan de manera compleja. Los movimientos por supuesto son reales, surgen a partir de una intención y en ese sentido son gestos reales. Pero no son los gestos que parecen ser, porque parecen surgir del sentimiento y en realidad no es así. Los gestos reales del bailarín son utilizados para crear un parecido con la autoexpresión y por lo tanto, se transforman en movimiento espontáneo virtual, o gesto virtual” (Copeland y Cohen eds., 1983: 22).

Subyace en estas definiciones, una discusión con las diversas teorías naturalistas que sostienen que la danza es expresión inmediata de la psicología del artista. Aquí hay una apuesta importante de la autora ya que arriesga a sostener que las teorías sobre danza y las fuentes primarias sobre las que se construyen esas teorías se construyen sobre un equívoco, el que identifica auto-expresión y expresión de la danza, síntoma y símbolo, hecho físico y significado artístico. Veamos cómo lo sostiene la autora, “La confusión casi universal entre auto-expresión y expresión en la danza, entre emociones personales y emociones del ballet, es fácil de entender si uno considera las relaciones involucradas que la danza realmente tiene con los sentimientos y sus síntomas corporales. Esta confusión no sólo es inducida por la concepción popular del arte como catarsis emocional, sino que además se agrava por otra doctrina igualmente seria y respetable (...) que sostiene que un artista nos da la posibilidad de una mirada interior del mundo de lo real que penetra en la naturaleza de las cosas individuales y nos muestra el carácter único de tales objetos o personas completamente individuales. En la así llamada “Danza Moderna” el motivo más habitual es una persona expresando sus sentimientos. Entonces, la esencia absolutamente individual que tiene que ser revelada debe ser el alma humana (...) y si la persona cuyas alegrías y miedos que tienen que ser representados por la danza no es otro que el bailarín, la confusión entre sentimiento mostrado y sentimiento representado, entre síntoma y símbolo, entre motivo e imagen es imposible de resolver” (Copeland y Cohen eds., 1983: 23).

El otro texto de Langer “La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza” (1966) retoma en algunos puntos lo que desarrolla en *Sentimiento y forma* al tiempo que incorpora algunas precisiones. La clave, en este sentido, sigue siendo la de necesidad de creación de virtualidad en el arte. En la conferencia Langer busca dar un

significado –como construcción lógica cuerpo coherente de ideas conexas- de lo que es la creación de danza (Langer, 1966: 11-13). Sentencia que la danza es una apariencia ya que la danza rebasa todos los objetos que son usados para crearla –la gravedad, los cuerpos de los bailarines, el vestuario, etc.- si bien surge del movimiento del cuerpo, es algo distinto que ese mero movimiento. Eso distinto que es creado por el movimiento del cuerpo es creado para nuestra percepción, son fuerzas virtuales que se desprenden de la fuerza física, fuerzas que crean una imagen dinámica sui generis respecto de la ejecución de los pasos de baile.

La imagen dinámica creada por la danza se ofrece a través de la percepción, a nuestra sensibilidad. No nos muestra un sentimiento particular, ni del coreógrafo ni del bailarín, nos muestra la idea del sentimiento humano, del modo que sentimos (es un símbolo). La imagen dinámica es una forma artística que vuelve visible la vida interior, la estructura de la existencia subjetiva, que carece de nombre y de palabras que la signifiquen. En el texto leemos: “la existencia subjetiva tiene una estructura, no sólo se da con ella de un momento a otro sino que puede ser conocida conceptualmente, puede reflexionarse sobre ella, imaginarla y expresarla simbólicamente en detalle y hasta una gran profundidad. Sólo que no es nuestro medio usual, el discurso –la comunicación mediante el lenguaje- lo que sirve para expresar lo que sabemos de la vida del sentimiento. Existen motivos lógicos por los cuales el lenguaje no puede cumplir esa tarea, motivos que no trataré de explicar ahora. El hecho importante es que lo que el lenguaje no hace directamente – presentar la naturaleza y las pautas de la vida sensible y emocional- es llevado a cabo por obras de arte. Dichas obras son formas expresivas y lo que expresan es la naturaleza del sentimiento humano” (Langer, 1966: 17)

Llegados a este punto en el que la danza es una apariencia de fuerzas virtuales que crean una imagen dinámica orientada a expresar la naturaleza del sentimiento humano, la autora se pregunta ¿qué quiere decir expresar en una forma un sentimiento? “significa hacer una imagen externa de este proceso interno, para verla uno y que la vean los demás, es decir, darles a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo” (Langer, 1966: 18). Por último me interesa sintetizar las ideas que dos filósofos presentan de la danza, ellos son Paul Valéry y Alain Badiou. Presentemos sus reflexiones en términos cronológicos. El texto de Valéry es de 1936 y se llama “Filosofía de la danza” y se propone pensar la

danza en términos de una actividad humana, e inscribe esta práctica en el exceso de energía, en el mayor número de potencias que tiene el cuerpo humano respecto del número de necesidades o de la subsistencia. La danza es un tipo de acción que se sustrae a las necesidades prácticas cotidianas y a las necesidades de la máquina de vivir.

Define la danza como una forma del tiempo que ignora lo que la rodea, ignora la tierra y la gravedad, así mismo el cuerpo de la danza es un cuerpo que se separa de los equilibrios ordenados, su inestabilidad sin embargo es también regulada, hay una cadencia que ordena el movimiento del cuerpo pero de una manera particular. La bailarina para Valéry crea un mundo que tiene un tiempo y espacio propios, ajenos a la práctica cotidiana. En este sentido el autor sostiene: “Pero ese desapego al medio, esa ausencia de finalidad, esa negación de movimientos explicables, esas rotaciones completas (que ninguna circunstancia en la vida exige de nuestro cuerpo), esa misma sonrisa que no es para nadie, todos esos rasgos son decisivamente opuestos a aquellos de nuestra acción en el mundo práctico y de nuestras relaciones con él. En éste nuestro ser se reduce a la función de un intermediario entre la sensación de una necesidad y el impulso que satisfará esa necesidad. En ese papel, procede siempre por el camino más económico, sino siempre el más corto: busca el rendimiento. La línea recta, la mínima acción, el tiempo más breve, parecen inspirarle” (Valéry, 1998: 183)

La importante de esto es la consecuencia que extrae el autor respecto de la finitud de la danza, en el punto en que la danza se construye por exceso de impulsos, su límite no le viene de sí, sino de una marcación exterior: la necesidad del espectáculo o el agotamiento físico del intérprete. La danza podría en-sí, ser absoluta o eterna, su finitud le viene de afuera. En este sentido el autor sostiene: “Cesa como un sueño, que podría seguir indefinidamente: cesa, no por la consumación de una empresa, sino por el agotamiento de otra cosa que no está en ella. Y entonces –permítanme alguna expresión audaz- ¿no podríamos considerarla, y ya se le he dejado presentir, como una manera de vida interior, dando ahora a ese término de psicología, un sentido nuevo en el que domina la fisiología? Vida interior, pero enteramente construida de sensaciones de duración y de energía que se responden, y forman como un recinto de resonancias. Esta resonancia, como cualquier otra, se comunica” (Valéry, 1998: 184).

Por último, el autor traduce la idea de la danza como vida interior del cuerpo con la idea de una poesía de la “acción general de los seres vivos” (Valery, 1998: 186), de las potencias del ser. Aquí la poesía se identifica con la idea de metamorfosis, “pirueta de ideas” en función de la cual opera una separación del ser con el mundo práctico. En tanto la idea de acción remite a la representación de un “estado general del ser” y no a la acción que tiene por finalidad la satisfacción de una necesidad (igual el arte es creación de la necesidad del arte). Estas consideraciones y características de la danza reconocen la necesidad de un régimen periódico que organice la práctica “es un hecho fácil de observar que todos los movimientos automáticos que corresponden a un estado del ser, y no a un fin figurado y localizado, requieren un régimen periódico; el hombre que anda requiere un régimen de esa clase; el distraído que balancea un pie o que tamborilea los cristales; el hombre en profunda reflexión que se acaricia el mentón, etc.” (Valery, 1998: 186). Cierra esta idea de régimen asociándolo al ritmo que asume el trabajo del artista e inscribe el análisis en la pregunta por el tiempo. Podemos concluir entonces que para Valery la danza es una forma de tiempo. Esa forma muestra estados del ser que no se corresponden directamente con el orden de la necesidad. Estas dos características revisten cierta importancia al momento de pensar la danza ya que impactan de manera directa en lo que el autor sostiene respecto de la finitud de la danza –que no tiene en sí su fin, sino que termina por algo que le viene de fuera-, lo que podría significar, arriesgo, que la práctica de la danza adquiere sentido inteligible al ser puesta en relación con su ejecución, con su performance, sino sería una pura mostración de los estados del ser –pura metamorfosis?

Veamos ahora el texto de Badiou; es un artículo de 1993 y tiene por título “La danza como metáfora del pensamiento” la tesis central que desarrolla se vincula más con el pensamiento mismo que con la danza sin embargo, eso no lo exime de sacar conclusiones específicas sobre la danza. Si bien entiende al arte en general como una forma de pensamiento irreductible a la filosofía, sus reflexiones en este texto apuntan a la categoría de pensamiento en general y no al pensamiento artístico (el arte) en particular. Por eso la cuestión de la metáfora en el título, la danza como arte propone un pensamiento irreductible a la filosofía, pero la danza como forma de ser, es metáfora respecto del pensamiento en general “porque se opone al espíritu de pesadez” (Badiou, 1998: 105). Su

idea central entonces sostiene que “la danza sería la metáfora de que todo pensamiento verdadero está suspendido de un acontecimiento. Porque un acontecimiento es precisamente aquello que queda no decidido entre el tener-lugar y el no-lugar, un surgir que es inseparable de su desaparecer” (Badiou, 1998: 109). Ahora bien, ¿qué quiere decir esto y que nos informa acerca de la danza?

Badiou retoma a Nietzsche y desarrolla varios elementos. Por un lado la relación (u oposición) constitutiva de la danza entre proyección hacia lo alto y atracción terrenal (lo que supone una referencia implícita a la danza clásica y al ballet contemporáneo que claramente proyectan hacia lo alto). El cuerpo danzante como mediando esa relación y siendo vehículo de la inversión de ambos polos, la idea de que el aire está en lo alto como ligereza se trueca, vía el cuerpo danzante, en el aire de la respiración a partir del cual estoy sobre la tierra. Subsidiaria a esta idea está la cuestión de la operatividad, de la efectividad de la danza y del pensamiento. Trastoca el lugar pero ocurre en un lugar, para expresar esto elemento recurre a la idea de intensificación y supone que el cuerpo danzante es el cuerpo orientado a su cenit, es el pensamiento volcado a su propia altura. Respecto de esto hagamos algunas consideraciones: por un lado cierta identidad entre danza y movimiento, movimiento del cuerpo en el espacio sí, pero también movimiento y más precisamente inversión de los cuerpos y los elementos. En este sentido hay un vínculo estrecho entre movimiento e impulso, pero el impulso entendido de una manera específica. Retomemos el texto de Badiou en dos extractos: “Pero entonces, la imagen de la danza es natural. Transmite visiblemente la idea del pensamiento como intensificación inmanente. Mejor digamos, una cierta visión de la danza. En efecto la metáfora sólo tiene valor si descartamos toda representación de la danza como obligación exterior a un cuerpo flexible, como gimnasia del cuerpo danzante regulada desde fuera (...) O sea, un régimen del cuerpo ejercitado en someterse a la coreografía.” (1998: 107) Y más adelante “La danza no es en absoluto el impulso corporal liberado, la energía salvaje del cuerpo. Por el contrario es la mostración corporal de la desobediencia a un impulso. La danza muestra cómo un impulso puede ser vuelto inefectivo, de manera que no se trate de una obediencia sino de una retención.” (1998: 108).

A continuación el autor sostiene que la danza entonces, como metáfora del pensamiento remite más al movimiento virtual que al movimiento real. El juego de tensiones y de

inversiones del cuerpo danzante, cuando lo vemos no desde su técnica y su gimnasia, sino desde la retención del impulso como desobediencia y desde la inversión de lo aéreo y lo terrenas abre un espacio de virtualidad. Esta idea de virtualidad se completa con la de acontecimiento y explicita la metáfora: la danza es pura espacialización ya que es lo que tiene lugar en el no-lugar, es lo que pasa antes de que se lo nombre con suplemento indicativo, antes de que se le asigne un lugar en el orden de las cosas, de la historia y del tiempo. La danza como metáfora del pensamiento es lo que pasa antes del tiempo, es la suspensión del tiempo en el espacio, la interpretación en danza es hacer visible en el espacio (o virtual) el elemento pretemporal. En este sentido Badiou sostiene: “El nombre es lo que decide el haber-tenido-lugar. La danza indicaría así al pensamiento como acontecimiento, pero antes de que aquél tenga su nombre, al borde extremo de su verdadera desaparición, en el desvanecimiento de sí mismo, sin el abrigo del nombre. La danza imitaría al pensamiento todavía indecidió. Sería el pensamiento nativo, o no fijado” (Badiou, 1998: 110)

Agrega algunas consideraciones de importancia para la danza, que en el contexto de este trabajo simplemente enumeraremos: la obligación del espacio, el anonimato del cuerpo, la omnipresencia borrada de los sexos, la sustracción de sí –quien baila no sabe aquello que baila, y por último la desnudez, no real sino virtual y en potencia.

Sintetizando, podemos sostener que a diferencia de Valery (1998), para quien la danza es una forma de tiempo, para Badiou la danza es espacialización del pensamiento, es antes del tiempo, en el punto en que el tiempo es ya historia significada –o historia con nombres, vocablos-. Sin embargo y más allá de esta diferencia –que no es para nada menor- podemos arriesgar a sostener que tanto la idea de la danza como forma que muestra los estados del ser, como la idea de que la danza es metáfora del pensamiento remiten a cierta “ontología” del sujeto o del ser. O más simplemente, al modo en que la mente y el cuerpo, el ser y la carne se relacionan de manera intrínseca, y en dónde pareciera, que la danza como movimiento del cuerpo arroja pistas, o al menos metáforas de esa relación, de ese modo de ser finito el hombre.

Cabe destacar que hay un conjunto importante de textos y autores que trabajan diversas cuestiones vinculadas a la danza y que no fueron considerados en esta ponencia, principalmente por razones vinculadas a los límites en la extensión de los textos. Entre

otros vale la pena mencionar a Levin, Sparshott, Banes, Tambutti, Perez Soto, Jaquet y Lepeki –quien hace una articulación entre movimiento-subjetividad y política, por demás interesante. Fueron incluidos, por un lado los de mayor relevancia en el campo, en el sentido de ser clásicos que necesitan leerse cuando uno se aproxima a la danza y por otro lado los más audaces al momento de conceptualizar la danza.

3. El cuerpo de la danza en las teorías

En este apartado voy a analizar el lugar del cuerpo en los escritos presentados e incluiré algunas consideraciones respecto de cómo me interesa a mí problematizar el cuerpo, pensarlo. Para ello voy a echar mano de algunas consideraciones sobre el cuerpo que no vienen propuestas de manera exclusiva por pensadores de la danza. En este contexto, voy a retomar algunas ideas desarrolladas y por Susan Foster respecto del cuerpo de la danza y que no fueron presentadas en el apartado anterior, ya que me sirven de recurso argumentativo para el presente análisis con el cual voy a cerrar la ponencia.

De los textos trabajados en el párrafo anterior y más allá de las diferencias de enfoque, de nivel y de dimensión de análisis, hay una característica que todos comparten y es la consideración de la danza como arte. Quizás es Valery quien más amplía su perspectiva y es posible aplicar sus consideraciones a la danza más allá de su estatuto de obra de arte. En general los textos de Mc Fee y Adshead trabajan con una categoría de cuerpo antes supuesta, que problematizada explícitamente y si bien el texto de Mc Fee se esfuerza por superar una perspectiva de tipo fisiologista para pensar la danza, manifiesta en su preocupación por distinguir a la danza de la gimnasia, no logra –tampoco es su preocupación- asignarle al cuerpo de la danza un estatuto contextual o significativo como hace con la danza misma. Esto se vincula, desde mi perspectiva con el hecho de poner especial atención a la reflexión sobre la consideración artística de la danza donde lo relevante pasa a ser el sentido construido en la obra de arte, en la coreografía. El cuerpo es un dato que la danza implica, ya que tampoco problematiza su estatuto de medio, ni las formas regulares de entrenamiento, ni las diferencias que supone la práctica del entrenamiento respecto de la ejecución. La danza como arte, al menos en el texto de Mc. Fee excluye su consideración en términos de práctica corporal, la idea de que hay una construcción de cuerpo, de orden fundamentalmente simbólico, no aparece

explícitamente y tampoco puede inferirse, el cuerpo es un dato, un supuesto con el que la danza se mueve.

El texto de Adshead hace una referencia explícita, al menos a la idea de movimiento corporal como material de la danza, y dado el interés por separarse de la gimnasia define al movimiento del cuerpo en términos de acciones humanas construidas con sentido, el cuerpo es un medio de expresión, es un elemento significativo. El esquema de pensamiento que opera en esta concepción del cuerpo es, al menos desde mi punto de vista, de tipo funcionalista, ya que considerar al cuerpo como componente significativo de la ejecución de una obra de arte, lo reduce a un desempeño de función, donde el significado se decodifica en un contexto de sentido legible, interpretable en-sí y de manera autosuficiente si se considera el conjunto del que forma parte.

El resto de los textos trabajados hacen una distinción entre el aspecto técnico, de entrenamiento físico del cuerpo que danza respecto del uso que la danza hace de ese cuerpo en escena o en estado de obra, lo que representa en cierto sentido un avance o una complejización respecto de las perspectivas anteriores ya que al menos introducen una división en el cuerpo de la danza, reconociendo una instancia de entrenamiento y otra de ejecución/interpretación de una obra coreográfica. A mi me interesa profundizar esta dualidad inicial y reconocer el estatuto múltiple que tiene el cuerpo de la danza, y no sólo abonar a la tesis según la cual el entrenamiento regular, el ejercicio, la mecánica y la física corporal son un elemento necesario a la danza pero no suficiente ni destacable unilateralmente, porque esto implica cierta valoración negativa del ejercicio en favor de la interpretación o el momento performático, valoración que se apoya en identificar la instancia interpretativa con un momento de expresión o manifestación de la verdad del cuerpo, que el ejercicio oprime o reprime, lo que esencializa y sacraliza al cuerpo que danza. La consideración de la danza en términos de una práctica corporal permite superar este límite o esta omnipresencia artística en los esquemas de interpretación del cuerpo de la danza, dando lugar a la pregunta por la construcción del cuerpo como acto continuo.

Para ello y para concluir el trabajo, resulta interesante incorporar los análisis que hacen del cuerpo de la danza Susan Foster veamos que nos propone. “Cuerpos de danza” de Foster resulta un texto por demás interesante ya que plantea que los trabajos y críticas que toman la cuestión del cuerpo para trabajar caen en la parcialidad de tomarlo como

símbolo del deseo o de utopía siendo en ese sentido de naturaleza esquivada al texto, falta en estos enfoques para Foster (en Cray y Kwiter eds., 1992: 410) “una perspectiva más sustanciosa del cuerpo basada en un análisis de discursos o prácticas que *lo instruyen*”. En este sentido la autora sostiene que todos los métodos orientados a cultivar el cuerpo, las diversas disciplinas deportivas, atléticas, de interpretación e incluso, todos los procedimientos cotidianos del cuerpo que Mauss trabaja en “las técnicas del cuerpo” –citar– forman parte de la estructura de nuestra cultura y la participación práctica y diaria del cuerpo en alguna/s de esos métodos de cultivo, de esas disciplinas lo convierten en un cuerpo de ideas. Del que sostiene: “Cada disciplina hace referencia a él con metáforas selectas y otros tropos que lo adornan. Estos tropos pueden proceder del discurso anatómico anatómica o de la ciencia de la cinesiología o pueden compararlo a una máquina, un animal o cualquier otro objeto o suceso del mundo. Pueden estar articulados como descripciones verbales del cuerpo y de sus actos o como actos físicos que le muestran cómo comportarse. Ya sean palabras o actos, estos tropos cambian el significado del cuerpo re-presentándolo” (Foster en Cray y Kwiter eds., 1992: 410).

En esta perspectiva la autora sostiene en el entrenamiento de un bailarín para la construcción de un cuerpo de danza entran en relación al menos tres cuerpos diferentes que conforman el cuerpo de ideas: el cuerpo percibido, el cuerpo ideal y el cuerpo demostrativo. El cuerpo percibido remite al registro que el bailarín tiene de su cuerpo, la mayoría de las veces alimenta la discrepancia entre lo que se quiere hacer y lo que se puede hacer. El cuerpo ideal a dónde tiene que llegar el cuerpo percibido, el cuerpo ideal no es uno sólo, se compone de una diversidad de otros cuerpos, se incluyen diversas imágenes, visuales o cinestésicas de otros bailarines, el cuerpo ideal especifica una morfología corporal y también la pericia en la ejecución de movimientos. Sobre el cuerpo ideal y el percibido sostiene que ambos se construyen y se transforman a la par durante el proceso de formación del bailarín. El cuerpo demostrativo interviene en el proceso de formación para la adquisición de las habilidades técnicas de la danza, a veces coincide con la figura del docente pero muchas veces se emerge en el cuerpo de los compañeros de clase o en la figura que devuelve el espejo. Cada programa de enseñanza, cada técnica de danza construye una topología del cuerpo y un conjunto de metáforas que construyen y se

aplican sobre cada uno de estos tres cuerpos con el objetivo de formarlo, cultivarlo y transformarlo, algunas técnicas incluso construyen también una “personalidad expresiva”. Esta idea de personalidad expresiva resulta interesante ya que implica un planteo sobre el vínculo entre cuerpo y subjetividad² y nos muestra que la parte no física de la danza, en cierto sentido también se entrena y se construye con el objetivo de transmitir una idea estética. “Cada técnica crea un cuerpo cuyo aspecto y forma de actuar son únicos. En general, el estilo y las habilidades que imparte solo se pueden trasladar parcialmente a otra técnica; los bailarines de ballet por ejemplo, no pueden asumir el porte ni ejecutar el vocabulario de movimientos de la improvisación por contacto, y viceversa. El entrenamiento no sólo construye un cuerpo, sino que contribuye también a formar una personalidad expresiva que, en su relación con el cuerpo, ejecuta la danza. Puede surgir expresión estética cuando una personalidad utiliza el cuerpo como vehículo para comunicar sus pensamientos y sentimientos o cuando se fusiona con él y articula su propia situación física. El cuerpo y la personalidad pueden también coexistir” (Cray y Kwiter eds., 1992: 416). Y más adelante “(las) características claves de cada técnica a fin de proponer relaciones entre el cuerpo y la personalidad que podrían derivarse del hecho de instruir el cuerpo conforme una técnica determinada” (Cray y Kwiter eds., 1992: 416). En *Corporealities* (1996) Foster se propone entender el cuerpo como una categoría de la experiencia cultural, para ello considera necesario hacer un abordaje del cuerpo como cosa tangible en su realidad corporal, pero no a partir de un acercamiento naturalista o esencialista, sino a partir de su reconocimiento como cosa construida, como materia e instrumento, y como medio de expresión que renvía siempre a un orden de sentido y de significados que no están inscritos en él. En éste sentido sostiene: “bodies always gesture towards other fields of meaning, but at the same time instantiate both physical mobility and articulability. Bodies do not only pass meaning along or pass it along in their uniquely responsive way” (Foster, 1996: X). La idea fuerte aquí es que la realidad física del cuerpo es construida en relación a un campo de significaciones y al mismo tiempo es

capaz de construir un nuevo mundo de significados (meaning-making). “Bodies moving about”

La idea de que el cuerpo es una categoría de la experiencia de nuestra cultura se complementa con forma en que propone entender la coreografía, no como forma estética de la danza sino como un elemento que nos muestra el trabajo de la técnica sobre el cuerpo, en este sentido leemos “Choreography is psychic. It is critical. Historicizing. It is deployed here as a thinking tool, a mental physic. Not just to think through dance, which may of the essays do, but to rethink how disciplines do their work. Ethnography, historiography, dialectical materialism, psychoanalysis, hermeneutics. Each of this critical procedures is subjected to choreographic revision. As writings on how bodies get inscribed through cultural practices, and where they don’t, this choreographic operations can perform for that broader interest in the body that still awaits development in language” (Foster, 1996: X).

La idea entonces es entender la danza como una práctica corporal posible en el registro de una experiencia cultural y la idea de producir una reflexión sobre la danza desde el cuerpo se orienta evitar un tratamiento de la coreografía como clave de sentido (código cifrado) de la danza misma, sino como un campo o una superficie desde la cual acceder al cuerpo como realidad significada y de significado. En este sentido la danza como práctica cultiva cuerpos que son a la vez efecto de una disciplina y de una regularidad pero a la vez son cuerpos potencialmente creadores/creativos. La danza y la coreografía pueden entenderse como una estrategia orientada a desarrollar significados desde el recurso a la técnica corporal. Significados artísticos, por un lado, pero también subjetivos. La idea de práctica corporal supone que la construcción del cuerpo, renvía necesaria a la construcción de una posición subjetiva, en la medida en que la tarea de significación, o mejor dicho de interpretación de pares significantes que construyen sentido, es una tarea del sujeto. El cuerpo aparece entonces como un significante más, con su especificidad empírica, claro está, pero significante simbólicamente en relación a otro significante y al lugar del sujeto entre ellos.

Bibliografía:

Adshead, J. Briginshaw, V. y otros (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. España: Generalitat Valenciana.

Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.

Castro, E. (2011). *Diccionario Foucault*. Buenos Aires: Siglo XXI

Crisorio, R. (2011). "Educación corporal" texto inédito.

Cray, J. y Kwiter, S. (1992). *Incorporaciones*. España: Teorema

Copeland, R. y Cohen, M. (1983). *What is dance. Readings in Theory and Criticism*. Londres: Oxford University Press.

Langer, S. (1966). *Los problemas del arte. Diez Conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Infinito

Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*. Londres: Routledge.

Mc Fee, G (1992). *Understanding Dance*. Londres: Routledge

Nancy, J-L. (2008). *Corpus*. España: Arena.