

Cuerpo y técnica: un análisis de la danza como contenido para la educación del cuerpo.

Fecha de recepción del trabajo: 24/06/2019. Aceptado para publicar el 09/09/2019.

Autora: Mg. ESCUDERO, Carolina

Resumen:

El artículo propone una reconstrucción de la danza escénica occidental a partir de preguntarnos qué lugar ocupa la danza en el marco de la educación del cuerpo. En este sentido las categorías de cuerpo y técnica resultan ser los ejes ordenadores de tal reconstrucción a partir de dejar de lado la dimensión artística de la práctica y resaltar su dimensión educativa. Cabe destacar que Este artículo forma parte de una investigación de mayor alcance, vinculada con una pregunta orientada a cuestionar qué lugar ocupa el cuerpo y el pensamiento sobre el cuerpo en la práctica y las teorías de la danza artística occidental. Creemos que proponer a la danza como contenido para la educación del cuerpo nos obliga a repensar no sólo la categoría de cuerpo, sino también la de técnica, que fuera interpretada siempre a la luz de su dimensión instrumental, esencializando esa perspectiva y obturando la posibilidad de pensar la técnica como un modo de la acción orientado a la creación de formas nuevas.

Palabras clave: Danza, cuerpo, técnica, educación.

Abstract:

The article proposes a reconstruction of the Western scenic dance from asking ourselves what place dance occupies in the framework of the education of the body. In this sense, the categories of body and technique turn out to be the central axes of such reconstruction, starting from leaving aside the artistic dimension of the practice and highlighting its educational dimension. It should be noted that this article is part of a larger research, linked to a question aimed at questioning the place of the body and thinking about the body in practice and the theories of Western artistic dance. We believe that proposing dance as a content for the education of the body forces us to rethink not only the category of body, but also that of technique, which was always interpreted in the light of its instrumental dimension, essentializing that perspective and blocking the possibility of think technique as a mode of action oriented towards the creation of new forms.

Key Words: Dance, body, technique, education.

Presentación

En este artículo partimos del supuesto según el cual la danza "de hecho" educa un cuerpo y a partir de aquí nos preguntamos si en esa educación toma al cuerpo como objeto para la elaboración de su enseñanza, o simplemente lo instrumentaliza. Teniendo esta pregunta como horizonte apuntamos a la construcción de un saber que sea operativo a la educación del cuerpo. Esto tiene como consecuencia un desplazamiento respecto de un conjunto de objetos

típicos en las teorías de danza: el movimiento, la condición de instrumento del cuerpo, la pieza de arte o la autonomía de la danza, entre otros.

La danza ha sido objeto de análisis a la luz de diversas perspectivas, pero no abundan aquellas que ponen el acento en el cuerpo y menos aún en su carácter de práctica corporal¹. Por el contrario, los efectos de todo su dominio de prácticas llegan al cuerpo y lo construyen, pero hasta el momento no hubo una apuesta positiva de construir al cuerpo como objeto de esas prácticas, como objeto del saber que esas prácticas implican.

Este trabajo no se inscribe en una perspectiva histórica ni de análisis histórico, por lo que no daremos las discusiones historiográficas que se están desarrollando en el campo de la historia de la danza. Tomamos como recurso la historia de la danza y su constitución como objeto artístico en términos operativos. El acento tampoco estará puesto en las discusiones y teorías que se orientan a pensar y problematizar la danza como arte, sino que nos interesa pensar qué elementos de esa danza devenida arte, pueden servir de contenido a una educación del cuerpo. En este sentido, la reflexión sobre los fundamentos de las técnicas y las concepciones de cuerpo que ellas ofrecen, nos llevan a considerar la constitución del cuerpo como médium expresivo del arte de la danza y el movimiento como su objeto, características sobre las cuales propondremos un desplazamiento que nos lleve a pensar el cuerpo como objeto de la práctica de la danza, corrimiento a partir del cual nos resulta posible pensar su inclusión en una educación del cuerpo.

El hecho de tomar como eje organizador los fundamentos técnicos que se sucedieron desde el siglo XVII hasta el XX y las concepciones de cuerpo que se articulan a ellas tendrá dos consecuencias importantes, por un lado simplificar los derroteros de la historia efectiva de la disciplina (dejando de lado matices importantes); por otro, nos ayudará a identificar de manera más precisa qué elementos de la danza pueden articularse a una preocupación más educativa que artística, circunscribiendo el objeto a la educación del cuerpo de manera específica.

La secuencia histórica responde a tres grandes momentos que varios autores identifican y se describen con los siguientes términos:

“[u]n primer momento, derivado de las posiciones racionalistas y neoclasicistas, en donde la preocupación principal estaba relacionada con la teoría de la imitación y la representación de la belleza ideal. El segundo, nacido del modelo establecido por la idea romántica del arte instalaba a la teoría de la expresión como verdadera, lo cual ponía en conflicto la tradición anterior. El tercero, procedente del formalismo kantiano, daba cumplimiento a los requisitos de la modernidad estética, develando el carácter no literal del vocabulario de la danza y alejándose de la teoría que la definía como arte que expresaba las emociones del artista” (Tambutti 2008: 14).

Cabe destacar que este modelo no supone la superación definitiva de un momento por otro, si bien es posible reconocer en la sucesión histórica momentos de supremacía relativa de uno sobre otro, las características y cualidades que definen cada una de estas etapas conviven de manera superpuesta, incluso, con cierto diálogo y momentos de colaboración entre las diversas concepciones.

El surgimiento del estatuto artístico de la danza

Lo que se denomina ballet es una forma específica de danza, ligada al divertimento y la contemplación, y si bien podemos encontrar en los ballets históricos o modernos funciones de legitimación simbólica respecto del estado de cosas en el campo del arte o en el espacio social, aquellas no son funciones explícitas, sino que se desarrollan en base a la lógica de la práctica, de los modos de hacer y ver en medio de los cuales el ballet se desarrolla. En este sentido es oportuno decir que el ballet se diferencia de: a) las danzas rituales, que se ejecutan a sabiendas

1 El énfasis fue puesto, de manera recurrente, en el estatuto artístico de la danza. Hasta ahora la danza no fue mirada en los términos de un saber orientado a la educación del cuerpo, y consideramos que es por eso que el cuerpo no ha sido tomado por objeto de las teorías de la danza de manera sistemática. Con esto no queremos decir que la danza no haya, de hecho, educado al cuerpo

de que cumplen una función con sentido para la comunidad y en las cuales se convoca a la danza para tener éxito en el decurso de los acontecimientos esperados; b) las danzas festivas de tipo religioso, que se ejecutan en servicio de la creencia en una divinidad y esperando también una función, de perdón o de salvación; c) las danzas paganas o de carnaval que tienen por función o sentido social poner al hombre común en contacto con el universo y, a través de éste, con otra temporalidad; y d) las danzas de salón, sean corales o de parejas. Sobre este último punto vale la pena reforzar la idea que nos permite sostener que si bien el ballet reconoce en las danzas de salón su antecedente directo, en la medida en que se institucionaliza como arte se irá diferenciando sustantivamente de ellas.

Algunos de los materiales bibliográficos consultados sostienen que el ballet de los siglos XVII-XVIII tuvo la intención de asemejarse a la *triunica choreia* antigua (Tambutti 2009: mimeo), forma de representación que unía la palabra, a través del canto, con la música y la danza: era un arte expresivo (no constructivo). Sin embargo, a diferencia de lo que sucederá con el ballet en el siglo XVIII, cuando se convierte en arte para ser visto, la triunica choreia era un arte de expresión vinculado a la acción y no a la contemplación, de manera semejante a las primeras formas de ballet desarrolladas durante los siglos XVI y XVII. Hay al menos un siglo entre la creación de los primeros ballets de corte (ópera-ballet y comedia-ballet) y el uso generalizado de bailarines profesionales en escena. Recordemos, en este sentido, la función de legitimación y de educación ejemplar que la danza tenía en el contexto de la corte, especialmente en las prácticas de las aristocracias nobiliarias del siglo XV. Los elementos y actividades que se mencionan de manera recurrente en la bibliografía son: a) la organización de los bailes de salón, en los cuales aristócratas y burgueses comerciantes traducían su nobleza de espíritu en la buena educación del cuerpo². Estas danzas se oponían en su forma y en su sentido a los bailes populares y paganos –articulados al ritmo del trabajo– y a los bailes festivo-religiosos de la época; b) la aparición de la figura –en el marco de la corte– del maestro de baile, personaje destinado de manera exclusiva a la educación de los modales del cuerpo, del ritmo, la armonía y la gracia: figura central en la transformación, organización, sistematización y conocimiento de las danzas; y c) la escritura de los primeros tratados que intentaban definir, explicar y analizar las danzas de salón del momento.

Es recién hacia fines del siglo XVII, y especialmente a lo largo del siglo XVIII, que pueden identificarse una serie de elementos que son constitutivos del dispositivo³ de la danza escénica: a) el discurso público-político de formación de la institución y de construcción de una simbología funcional a la monarquía; b) el discurso político moral, de educación del cuerpo en los buenos modales, en la medida en que refleja una buena forma; c) el discurso propiamente disciplinar de organización y fundamentación de las prácticas; d) la emergencia y formación de sujetos apropiados a la danza (maestros, bailarines profesionales y nobles bien educados); y e) la emergencia de espacios escénicos.

La técnica clásica: mecanicismo racionalista y cuerpo bello

La creación de una técnica de danza separada del uso público y político se enraíza en los criterios del racionalismo estético y del neoclasicismo, concepciones que impactaron en una técnica de movimiento corporal que sirvió a la construcción de un arte centrado en la repre-

2 Los bailes organizados por las cortes cumplían diversas funciones sociales, una de las cuales era volver a los salones un espacio público y común, en el cual los personajes de la corte mostraban la jerarquía de su posición social de manera homóloga a cómo ejecutaban el baile, es decir, en función del lugar que ocupaban en el espacio y del momento temporal asignado en la secuencia del mismo. El objetivo era mostrar la correspondencia entre moralidad y corporalidad, entre el valor moral de la persona y su buena disposición corporal, ya que, en las danzas de salón, quienes bailaban y ejecutaban las danzas eran los aristócratas y burgueses, algo que va a cambiar luego, con la conversión de las danzas de salón en un objeto artístico. La idea de que la forma del cuerpo se corresponde con el ser del alma es una idea que se sostiene en diversos momentos y formas de la danza. La libertad del cuerpo que promueve Isadora Duncan, por ejemplo, apunta a ser reflejo de cierta libertad en la forma de vida. El cuerpo muestra así una ética constitutiva del ser.

3 La noción de dispositivo como categoría técnica se define como la red de relaciones que se puede establecer entre elementos heterogéneos y establece la naturaleza del nexo que se da entre esos elementos. Cabe destacar que el dispositivo como tal se sostiene en la medida en que tiene lugar un proceso de sobre determinación funcional (Castro 2011: 114).

sentación de la belleza ideal.

En este contexto, el papel desempeñado por la Real Academia de Música y Danza, creada en 1661, resulta central ya que brinda una organización institucional a un conjunto de principios abstractos y concepciones teóricas constitutivas del modo clásico de la danza. La creación de la primera academia oficial y estatal de danza constituye un doble movimiento de especialización y profesionalización de la práctica⁴.

Veamos cuáles son las características constitutivas de la técnica clásica que impacta en la construcción del cuerpo del bailarín y que se desarrolla entre los criterios del racionalismo estético y los principios del neoclasicismo: criterios de orden, proporción, simetría y medida en combinación con una geometrización del espacio. Así mismo, la belleza era la forma sensible de la verdad y la verdad del racionalismo cartesiano no se encontraba en la naturaleza, sino en la idea misma de Dios y en la razón que nos ofrece para ordenar y construir el mundo. Hay una metafísica constitutiva de la técnica clásica que explica el esfuerzo por la desmaterialización del cuerpo que orientó la construcción del código de movimientos que se utilizó en el ballet. La idea de que el cuerpo es una *res extensa* posible de constituirse como tal por la actividad de la *res cogitans* posibilitó la construcción de un sistema de movimientos apriorísticos ligados al ideal de belleza corporal.

Tenemos entonces, una técnica y un ideal de cuerpo contruidos por los criterios del racionalismo y del neoclasicismo, lo que da por resultado una matematización y geometrización del movimiento y de las posibilidades de representación que el cuerpo como *médium* de la danza tenía.

Por último, la concepción del cuerpo como una máquina, característica de este período, explica en cierto sentido el hecho de que la danza clásica sea una danza de posiciones estáticas, donde el acento está puesto en la forma de la que se parte y a la que se llega y no tanto en las transiciones por las que pasa.

Las técnicas de danza moderna: la expresión, la emoción y el cuerpo orgánico

La expresión “danza moderna” fue creada por John Martin respecto de la danza de Martha Graham, con el interés de hacer ver el sentido histórico que la misma tenía (Lepecki 2006). De manera general, diversos autores sostienen que la danza moderna surge como reacción al academicismo y al severo entrenamiento del ballet; sin embargo, la expresión es al menos compleja en su uso y acepción, ya que existen al menos dos reparos: uno que refiere a la relación entre lo histórico/cronológico y lo estético, y otro que refiere a la multiplicidad de expresiones y formas que existieron y se desplegaron dentro de lo que se denomina vulgarmente danza moderna, categoría que tiende a englobar expresiones artísticas bastante diversas⁵.

Aun así, la historia de la danza reconoce a principios del siglo XX un movimiento orientado a poner en cuestión la forma clásica de construir una obra de arte y como consecuencia, la forma académica de entrenamiento y construcción del cuerpo del bailarín. El eje de la puesta en

4 Por un lado, el proceso de diferenciación funcional de esferas y de racionalización interna que nos muestra Weber como una característica de occidente, explica el armado de una institución por causas que trascienden el gusto personal del rey de turno. Si bien el reinado de Luis XIV se corresponde claramente con el absolutismo monárquico, no es menos cierto que los procesos de transformación y de acomodación de instituciones existentes a las transformaciones sociales suponen un tiempo histórico que va más allá de una fecha precisa. En este sentido nos interesa reforzar la idea según la cual una forma histórica determinada, en este caso el estado absolutista feudal, incorpora y resignifica elementos (diferenciación funcional y emergencia de instituciones) con el objetivo de sostenerse como tal forma histórica.

5 Al respecto Banes (1987) nos muestra la dificultad que genera la denominación “danza moderna”, especialmente si se considera la relación que el calificativo moderno tiene con lo que los autores consideran el modernismo como actitud. La expresión danza moderna puede tener cierta utilidad para ordenar en términos estrictamente cronológicos la emergencia de una forma de danza que viene después de la danza clásica; sin embargo, las dificultades se multiplican cuando se hace evidente que, aun en el período moderno de la danza, la forma clásica continúa existiendo y desarrollándose, y cuando se advierte, además, que no encontramos la actitud modernista -en tanto modo de poner en juego el conocimiento de los materiales, del medio, las cualidades esenciales, la forma, los elementos, la eliminación de referencias externas- en su máxima expresión en la danza sino hacia la década de 1950 y 1960

cuestión estuvo dado por la necesidad de introducir la expresión como criterio de construcción de la composición artística y la necesidad de introducir la subjetividad del bailarín/coreógrafo en el hecho artístico. La medida de la belleza ya no estaba situada en el exterior de la forma como ideal a conseguir (aunque veremos que la preocupación por la forma no se abandona completamente), sino que estaba dada en la interioridad a expresar, la verdad no estaba asociada a un canon de belleza ideal, sino a la sinceridad de una emoción y la posibilidad de expresarla. La introducción de las emociones y la asociación entre emoción y centro de gravedad dieron por resultado la construcción de un abanico de códigos resultado, cada uno de ellos, de las necesidades expresivas del artista, “la nueva representación puso al cuerpo al servicio de la ‘expresión’, a la vez que se desplegó un interés por la introspección. El cuerpo seguía siendo un instrumento, un medio; esta vez, el medio que permitía conocer la vida interior del artista” (Tambutti 2004: 8).

Como características generales podemos destacar en primer lugar el peso del componente expresivo: la danza debe expresar una emoción, una experiencia o un interior. Debe expresar y no representar; para ello cada bailarín y cada coreógrafo encontrarán un lenguaje corporal adecuado al mensaje que quieren enviar (Bentivoglio 1985); es decir, cada coreógrafo construirá una técnica, un sistema de movimientos codificados, que le permitirá construir una forma expresiva. La posibilidad de desarrollar un movimiento expresivo se vincula a nivel del desarrollo técnico, con ciertos principios de oposición a partir del reconocimiento de la inestabilidad/descontrol del cuerpo como momento necesario en la ejecución de un movimiento “verdadero”, y con la creciente importancia que, en este sentido, adquiere el movimiento continuo, entendido en términos de “frases de movimiento”, en tanto unidad mínima de sentido y en detrimento del movimiento como transición entre poses estáticas, tal como se supone que se compone en base a la técnica clásica. En términos dinámicos hay un principio estructural de oposición, en torno al cual se articula la continuidad del movimiento; los elementos de oposición variarán en cada caso, redundando en diversas especificaciones técnicas.

En danza moderna se amplían las posibilidades de movimiento ya que se recurre a una mayor combinación: se presta atención a las articulaciones del cuerpo como lugares de flujo de movimiento, se prioriza la flexibilidad por sobre la rigidez de tono y se incluye además a la respiración como componente funcional del movimiento. No se supone un cuerpo mecánico como el del ballet, sino un cuerpo orgánico cuyas partes se relacionan en términos de su contribución al equilibrio y la armonía. Esto promueve dos cosas entrelazadas: una ideología naturalista, en función de la cual lo humano y el arte del hombre son mejores y más verdaderos si se reconoce la unidad del hombre con el mundo y una ideología subjetivista/individualista ya que se introduce la emoción como elemento característico de la subjetividad y como criterio de verdad y belleza de las obras.

Para Laban (1978) por ejemplo, la rutina del trabajo inhibe las posibilidades expresivas naturales del movimiento:

[s]abemos hoy que los hábitos laborales modernos crean con frecuencia estados mentales perjudiciales que nuestra civilización está inevitablemente destinada a sufrir de no encontrar alguna forma de compensación. Las compensaciones más evidentes son, por supuesto, aquellos movimientos capaces de equilibrar la desastrosa influencia de los hábitos de movimiento desequilibrados que se originan en los métodos contemporáneos de trabajo (18).

Ahora bien, según Tambutti (2008) y Lepecki (2006) la cultura estética del modelo expresivo convive con una fuerte preocupación formal, por eso interpretan esta ruptura como aparente ya que las preocupaciones formales no fueron abandonadas en las concepciones de las técnicas modernas y en la construcción del cuerpo que proponían, sino que la forma, en lugar de articularse con una exterioridad, se ponía en relación con la necesidad expresiva interior.

Incluso este formalismo incipiente no se aleja de una concepción organicista del cuerpo, que tiene por efecto su fisicalización y que si bien nos aleja de la concepción mecanicista característica que va desde el siglo XVII a fines del XIX, y de las concepciones más orgánico/biologistas ligadas al romanticismo del siglo XX, sigue anclando los fundamentos de la construcción del cuerpo en un orden natural.

Vemos aquí que la ruptura que opera la danza moderna y sus desarrollos técnicos respecto del ballet y la técnica clásica es un mito antes que una verdad verificable, y que si bien hay

diferencias entre una y otra forma de danza en relación a los fundamentos de sus principios técnicos, (unos más estáticos y mecánicos y otros más dinámicos y orgánicos) son diferencias que podrían pensarse como diferencias de grado y no de cualidad.

La autonomía de la danza: la centralidad de la forma y la especificidad del cuerpo como médium expresivo

Siguiendo el esquema de interpretación que venimos trabajando podemos decir que hacia mediados del siglo XX se da en la danza escénica occidental, un movimiento con características modernistas, que se define por poner en primer plano la pregunta por las condiciones y posibilidades que ofrece a la danza su medio expresivo (el movimiento del cuerpo) eliminando toda referencia externa. Esto redundaría en colocar el medio y la forma por sobre el significado.

En este sentido, las principales innovaciones que se introducen apuntan a desligar a la danza del problema dramático narrativo y sentimental expresivo: no hay nada que contar, ni del lado de la belleza ni del lado de la verdad, no hay que volver verosímil una representación ni forzar la emergencia de un significado preestablecido para la danza. Al haber abstracción de contenidos dramáticos, la cuestión del mensaje o del sentido de la danza adquiere una connotación diversa, el movimiento formalmente montado evoca una multiplicidad de sentidos, emociones y experiencias que no se vinculan de manera inmediata con la existencia de una historia con un significado preciso. Esto supone dos movimientos: de un lado, la puesta en juego del público como componente activo y necesario en la constitución de la danza como obra de arte, y del otro, la desaparición de la intencionalidad del artista como agente soberano del mensaje o construcción metafórica.

En relación a la construcción de los trabajos de danza vemos que no hay primacía anatómica o fisiológica que fundamente el motor o sentido del movimiento ejecutado en la danza; por el contrario, las diversas partes del cuerpo adquieren primacía relativa en función del movimiento y a su localización temporal/espacial, el cuerpo se articula y desarticula respecto de sí mismo y respecto del espacio cada vez y de una manera distinta. A nivel de la obra, también hay un movimiento similar: se liquidan, por ejemplo, las jerarquías entre bailarines y desaparecen los frentes, en el sentido de que no todos los bailarines bailan mirando al público y se construyen diversos espacios en una misma obra. En relación al tiempo, la danza no se subordina a la música, son acontecimientos simultáneos que comparten una organización temporal. Bentivoglio (1985) sostiene que para Cunningham "danzar significa lanzar una energía directamente corpórea que penetra en la realidad de cada gesto y de cada acción. La danza se manifiesta entonces, como inmersión en la realidad" (Bentivoglio: 47).

Respecto de las concepciones de cuerpo que este modernismo en danza implica, cabe destacar la continuidad de las formas clásico-racionalistas y orgánico-expresivas, aunque cabe reconocer que hacia mediados del siglo XX se abre un frente de diálogo con una serie de disciplinas corporales ligadas a la conciencia sensible. Si en relación a la técnica clásica pensábamos en un cuerpo mecánico y en relación a las técnicas de danza moderna pensamos en una máquina con motor, o en un organismo, podemos sostener que los diálogos que abren la puerta a las disciplinas ligadas a la conciencia sensible del cuerpo, introducen el elemento psíquico.

En este punto nos encontramos en un límite, no sólo en relación a la concepción de cuerpo que los diversos fundamentos de las técnicas ponen en juego, sino de la idea misma de la danza y, por ende, del cuerpo en movimiento en tanto médium expresivo. El cumplimiento del modernismo estético en la danza se entiende como cumplimiento del sentido histórico y, por lo tanto, como punto que marca una diferencia respecto de lo que describe en términos del inicio de la contemporaneidad en la danza a la cual define como el comienzo de la posthistoria. Los temas y problemas que trae aparejados esta etapa exceden en cierto sentido los límites de este artículo, ya que remite a consideraciones de orden estético, justamente el elemento de la danza que decidimos dejar de lado para pensarla como práctica puesta en relación a una educación del cuerpo. Sin embargo, creemos oportuno concluir con la siguiente referencia:

[e]l final de la historia progresiva fue también un archè (principio), un nuevo comienzo, que ya no se podrá definir como la búsqueda de un umbral unificador. Las múltiples posibilidades que se abrían demostraban más la presencia de un orden libre que la búsqueda de un principio único que funcionara como eje organizador de todas las transformaciones futuras (Tambutti 2008: 26).

Ahora bien, si retenemos la preocupación que organiza esta presentación histórica vinculada a la idea de educación del cuerpo podemos pensar que esta característica que define la situación de la danza actual, es la que funciona como condición epistémica para sostener nuestro desplazamiento y abre la posibilidad de pensar la danza como práctica y no como arte, y al cuerpo no como medio sino como su objeto a ser elaborado en la enseñanza.

Reflexiones finales

Me gustaría destacar aquí algunos elementos que vale la pena retener para pensar la relación técnica-cuerpo en la constitución de los modos de hacer y transmitir un saber orientado a tomar el cuerpo como objeto. En primer lugar, el hecho de que la danza como arte es una invención occidental del siglo XVII: en el comienzo no había una idea de danza ligada a la construcción de una forma coreográfica bella destinada a la contemplación y no había tampoco bailarines profesionales; el cuerpo no era, en los bailes de salón y en los bailes de corte, un instrumento de trabajo artístico ni un medio expresivo, era un objeto de uso al que se educaba en función de unos intereses de clase.

Por otro lado, si bien la construcción del código técnico se orientó por la geometrización del cuerpo y por la racionalidad de su uso en el espacio escénico, el entrenamiento y el trabajo diario construían también un cuerpo de la acción. El cuerpo de los bailarines se volvía geométrico, racional y etéreo en función del entrenamiento técnico. Las construcciones metafóricas que esos cuerpos habilitaban una vez en danza no deberían confundirse con los cuerpos para la danza.

El cuerpo no fue algo que se haya problematizado en el ámbito de los creadores de códigos técnicos ni en el de los coreógrafos: se sabía que el cuerpo estaba allí para ser dominado. El cuerpo como tema aparece en las reflexiones románticas y naturalistas, y no llegan a problematizar el lugar del cuerpo sino que tienden a mostrar la necesidad de construir y proponer nuevos códigos de movimiento, que permitan ampliar las posibilidades expresivas del cuerpo y desarrollar nuevas, distintas y "más humanas" obras de danza. El cuerpo sigue siendo un instrumento de la danza, un medio que se supone dado de alguna manera.

Por último, el siglo XX de la danza se abre con un período de experimentación y se cierra con diversas institucionalizaciones parciales, lo que explica la supervivencia en simultáneo de un conjunto de distintas formas de danza, todas de entrenamiento riguroso y todas apostando al arte escénico. La pregunta por el cuerpo en la realización de la danza no aparece sino hasta la década de 1960, y cuando lo hace, no es en relación al cuerpo de la danza en tanto objeto construido por la práctica. La referencia al cuerpo lo implica en tanto metáfora tangible de la experiencia del hombre: el cuerpo pasa a ser un tema de poética coreográfica, no un objeto de la danza.

Así, el hecho de que la danza no haya problematizado el cuerpo se vincula con dos elementos precisos: con la reducción de la danza al campo del arte, y por tanto con su definición en términos de movimiento, y con el hecho de que el cuerpo es asumido como una condición para la danza, como un instrumento. A su vez, esa asunción implica una concepción del cuerpo como algo que nos viene dado como natural y sobre el cual se puede operar sólo en función de necesidades plásticas/artísticas. Este supuesto explica la imposibilidad que tuvo la danza, así como la teoría de la danza, de problematizar el cuerpo: al asumirlo como natural se cierra la posibilidad de ver la constitución histórica del cuerpo, e incluso la reducción del cuerpo a instrumento de la danza. También explica por qué, cuando se instala el cuerpo como tema, sólo se hace inscribiéndolo en la dimensión simbólica de producción de metáforas artísticas. El cuerpo es un tema del arte y no de la racionalidad práctica que supone su construcción como efecto de la práctica y del conjunto de acciones que la producción de una forma coreográfica requiere del cuerpo. ¿Cómo hacemos para escapar a esta asunción del cuerpo como

elemento natural, como resto de naturaleza en el artefacto de la danza? Si, como dijimos, la danza no problematiza el cuerpo por el hecho de pensarse en términos de arte y por lo tanto en términos de movimiento, el primer desplazamiento que tenemos que hacer es respecto de la concepción y de la comprensión artística de la danza. Ya no entender a la danza como arte sino como práctica corporal. Esto nos lleva de inmediato a una segunda cuestión, que tiene que ver con la relación entre técnica e instrumento, términos que también se anudan en el cuerpo que se supone natural. Si operamos aquí un segundo desplazamiento, podemos empezar a pensar otro lugar lógico para el cuerpo, ahora como resultado y no como condición; y podemos pasar a otra relación con la técnica ya que nos movemos hacia una estética de la *techné*. A nivel de la danza en tanto forma coreográfica, el desplazamiento nos lleva del arte a la práctica y, por lo tanto, del movimiento del cuerpo a las racionalidades que organizan su hacer. A nivel del cuerpo, el corrimiento nos lleva del instrumento al objeto construido por la danza, Este último desplazamiento nos aleja de la técnica en su sentido instrumental y antropológico, pero no nos aleja de la *techné* en el sentido griego, en tanto estatuto poético del hacer del hombre en la tierra.

Referencias Bibliográficas:

- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers*. Post-Modern Dance, Connecticut: Wesleyan University Press. Traducción mecanografiada de Susana Tambutti.
- Cray, J. y Kwiter, S. (1992). *Incorporaciones*, España: Teorema.
- Foucault, M. (1984) "Polémica, política, problematización" en *Estética, ética y hermenéutica Obras Esenciales*. Volumen 3 (1999), Barcelona: Paidós, pp. 353-362.
- Foucault, M. (2004b). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, Argentina: Siglo XXI.
- Henckmann, W y Lotter, C. (1998). *Diccionario de estética*, Barcelona: Crítica.
- Laban, R. (1970). *Danza Educativa moderna*, España: Paidós.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*. Londres: Routledge.
- Tambutti, S. (2008). "Itinerarios teóricos de danza" en *Revista Aisthesis*, N° 43, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 11-26.
- Tambutti, S. (2011). "Una aproximación al problema de la técnica en la danza. Entre la tecnofilia y la tecnofobia", ponencia presentada en el 9° Congreso Argentino y 4° Latinoamericano de Educación Física y Ciencias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata: UNLP, versión mecanografiada.

Datos de la autora:

Carolina Escudero, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES-IDIHCS). Licenciada en Sociología y Magister en Educación Corporal por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

Es docente investigadora de la UNLP y desde el año 2007 se especializa en temas vinculados a la problematizar la educación del cuerpo y la enseñanza de la danza. En particular, se desempeña en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y en la Facultad de Trabajo Social, en áreas vinculadas a la danza, la Educación Corporal a la Teoría Social. Es docente responsable de la asignatura Danza y Educación Corporal de la Maestría en Educación Corporal. En el ámbito privado es docente responsable del Taller de improvisación y exploración de movimiento en el Taller del Movimiento. De sus publicaciones más importantes cabe destacar *Cuerpo y danza: una articulación desde la Educación Corporal*; *Agente, subjetivación y Educación Corporal: reflexiones metodológicas y Prácticas corporales y la educación del cuerpo: danza y subjetividad*

Email: carolinaescu@yahoo.com.ar