

# Una mirada sobre la corporalidad y subjetividad en danza

Estela Crovi<sup>1</sup> y Marcela Masetti<sup>2</sup>

## Resumen

La investigación se realiza en el Instituto Superior Provincial de Danzas, donde se forman profesores en distintas especialidades de la danza, centrándose sobre la carrera de danza clásica y contemporánea. Formarse en la danza implica un complejo proceso de disciplinamiento corporal, que configura un habitus particular como bailarín y como profesor de la disciplina, que al mismo tiempo, impregna la subjetividad en la medida que altera la relación consigo mismo y el propio cuerpo. La investigación se aboca a determinar las características de la construcción de un habitus corporal institucional (el del ISPD) en el proceso de formación de profesores de danza clásica y danza contemporánea. Se centra en las prácticas y los discursos docentes e institucionales sobre la corporalidad, las representaciones e imágenes que se ponen en juego y que a lo largo del trayecto educativo construirán el habitus institucional.

**Palabras claves:** Disciplinamiento, Corporalidad, Subjetividad, Habitus.

## Planteamiento del problema y focalización del objeto

“La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos o muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la

---

<sup>1</sup> Instituto Superior Provincial de Danzas “Isabel Taboga”

<sup>2</sup> Instituto Superior Provincial de Danzas “Isabel Taboga” [marcelamasetti@hotmail.com](mailto:marcelamasetti@hotmail.com)

perfecta realización de un conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer espontáneos.”

André Lepecky

Formarse en la danza implica un complejo proceso de disciplinamiento corporal, de adquisición de posturas y posibilidades de movimiento que configura un habitus particular como bailarín y como profesor de la disciplina, que al mismo tiempo, impregna la subjetividad en la medida que altera la relación consigo mismo y el propio cuerpo. En su transcurso, las experiencias corporales a través de las cuales se incorporan las distintas técnicas de la danza clásica y contemporáneas, modifican no sólo el “objeto cuerpo”, moldeándolo y adaptándolo a los modelos requeridos por las técnicas; sino que en forma correlativa, también se transforman las representaciones que se tienen sobre sí mismo, el espacio y el cuerpo de los otros, suscitando una mirada extracotidiana.

La investigación se aboca a determinar las características de la construcción de un habitus corporal institucional (el del ISPD) en el proceso de formación de profesores de danza clásica y danza contemporánea. Se centra en las prácticas y los discursos docentes e institucionales sobre la corporalidad, las representaciones e imágenes que se ponen en juego y que a lo largo del trayecto educativo construirán el habitus institucional.

Tomamos el concepto de habitus de Pierre Bourdieu en el cual se manifiesta la forma en que cada clase social “incorpora estructuras predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (falta cita: año y p.), que operando en forma inconsciente, crean sistemas básicos de percepción, pensamiento y acción, y que otorgan una particular matriz para percibir el mundo (Maseti, 2010, p. 21). Los estudiantes llegan a la institución con sus habitus, contruidos desde la infancia en las experiencias previas de socialización y aprendizaje, esquemas que organizan la vida cotidiana de los sujetos y tienen determinaciones de clase, género y etarias.

Nuestra hipótesis es que a través de las prácticas de formación, las actividades, los discursos docentes, institucionales, y los imaginarios en juego, se va creando un habitus corporal institucional en una relación dialéctica entre el habitus con el cual arriban y el construido a partir de la formación.

Las distintas metodologías de aprendizaje y formación en danza clásica y contemporánea construyen cuerpos diferentes identificables, aun en sujetos provenientes con distintos habitus. La construcción de un habitus específico

como bailarines y profesores de danza trasciende el espacio de la actuación profesional, e invade el resto de la vida del sujeto, construye subjetividad. Entonces, se trata de un saber que está presente en el resto de la vida, en tanto aparece indisolublemente ligado a la persona que lo habita. Nuestra investigación se centra en la determinación y caracterización de los habitus con los cuales ingresan los estudiantes y el habitus con el cual parten, que consideramos tiene que ver con el conjunto de acciones que.

También destacábamos que dentro del Instituto Superior Provincial de Danzas, existieron y existen tensiones y contradicciones entre docentes, docentes-estudiantes, docentes-directivos e instituciones de práctica, que evidencian diferencias de criterio, supuestos, metodologías y expectativas sobre la formación en el área; dándose modos diferentes de soportar, tramitar y resolver dichas tensiones. Estos virajes, también se perciben en el ISPD con las distintas carreras que se cursan, en la forma que se fue modificando la oferta educativa y los perfiles técnicos-profesionales, entre la danza clásica y otros estilos agregados para su estudio (danza contemporánea, expresión corporal, folklore). Pensamos que reconstruir y visibilizar el complejo proceso a través del cual se construyen y recrean cuerpos que tienen un determinado habitus (compartido por sus pares) y que se relacionan dialécticamente con sus habitus de origen, constituye un aporte teórico en un área que muy recientemente se está teorizando. La investigación retoma algunas líneas que aparecieron en las investigaciones anteriores, con el propósito de profundizarlas.

En una síntesis apretada, desarrollaremos a continuación los conceptos ordenadores del abordaje actual y sus principales resultados y conclusiones.

## En relación con la disciplina danza

Ligado al proceso de la modernidad aparece la concepción del cuerpo como elemento que posibilita la individualización, mensurable y cuantificable. “En nuestras sociedades occidentales, entonces, el cuerpo es el signo del individuo, de su diferencia, de su distinción” (Le Breton, 1995, p. 9).

## En relación con la danza como práctica generizada

Cuestión que atraviesa este campo conceptual no sólo porque mayoritariamente los estudiantes son mujeres, a veces variando de carrera en carrera, sino también porque es una disciplina que está ligada a valores, corporalidades e ideales que se perciben como femeninos.

En este sentido, la elección de una práctica corporal que tiene altos niveles de exigencia, de disciplinamiento en relación a los maestros, de tolerancia al dolor y a la frustración, cobra otra significación reflexionando sobre como el cuerpo de las mujeres ha sido objeto de mayores prohibiciones en el campo de la sexualidad y de intervenciones políticas, que las expropiaron y expropiaron de sus posibilidades de decidir acerca de sí mismas, y sus corporalidades. De esta manera, parecería que estos dispositivos sociales y culturales, predispondrían a las mujeres a prestarse más fácilmente y poner su cuerpo como objeto de tecnologías de disciplinamiento. En la medida que sometidas, a lo largo de siglos a las órdenes de los varones, se produce un deslizamiento naturalizado a la figura del maestro, coreógrafo, director de compañía.

### En relación con la articulación sujeto y sociedad

Al mismo tiempo de considerar la situación histórica de la disciplina, es importante reflexionar como en el proceso de formación de bailarines y profesores de la especialidad, se articulan procesos que son del orden del sujeto y de lo social. Dos conceptos relevantes en la teoría de Pierre Bourdieu (falta cita) nos proporcionan categorías de análisis, fundamentales para el abordaje de nuestra problemática. Los conceptos de **campo** y habitus. El capital cultural en sus aspectos fundamentales está ligado al cuerpo, y supone un proceso de **incorporación**, y en tanto indistinguible del sujeto que lo porta, sus características se *naturalizan* y lo transforman en objeto de distinción.

### Acerca de la metodología de enseñanza y aprendizaje de la danza

Las metodologías de enseñanza de la danza siguen dos lógicas fundamentales: la mimesis de una forma o la explicación anatómica del movimiento. Ambas metodologías buscan la incorporación de las nociones de espacio personal, de líneas que recorren el cuerpo y de las trayectorias espaciales, con arreglo a modelos previa e idealmente establecidos.

### En la investigación utilizamos una metodología de tipo cualitativa

Con un estudio transversal en la cohorte 2013 y tomamos como casos los estudiantes de primer año y de cuarto año a los efectos de determinar sus

respectivos habitus corporales (aquel con el cual llegan y el adquirido en su trayecto en el ISPD).

Se utilizaron distintas técnicas de recolección de datos: Historias de vida de docentes, Entrevistas grupales a ingresantes en el marco del propedéutico, Entrevistas grupales, encuesta e historias de vida de estudiantes. Observaciones de tipo etnográfica en clases de danza clásica y contemporánea de primer y cuarto año y las didácticas correspondientes. Registro fotográfico y fílmico de las actividades de la investigación e institucionales.

## Análisis cualitativo de los distintos datos relevados

En este apartado reseñaremos la organización y el cruce de datos, a partir del análisis de las distintas instancias de la investigación; a saber, el propedéutico, las encuestas, las observaciones de las clases, observaciones en general en actividades institucionales, que atraviesan transversalmente a todos los agentes (Flash Mob, muestra de fin de año, curso KoshroAdibi).

La organización conceptual que realizamos:

**Bloque I** abordamos: los discursos docentes e institucionales en las clases de danza clásica y contemporánea (en adelante DCL y DCo) a partir de las observaciones y la descripción de las clases.

**Bloque II** analizamos: el capital simbólico, cultural, social y corporal previo y el desarrollado a partir de su entrada en la institución, el habitus corporal institucional.

### Bloque I

#### Representaciones y experiencias en las danzas

En el análisis tuvimos en cuenta las representaciones y experiencias de los estudiantes de danza, y de las docentes.

Consideramos en particular:

- Las visiones acerca de quiénes pueden bailar y cuáles son los cuerpos propios de la danza. Condiciones que se les piden a los alumnos que ingresan a las carreras.
- Las trayectorias corporales de los docentes y su relación con sus prácticas: capital cultural corporal.

- Las representaciones y experiencias acerca de las posibilidades de los cuerpos en relación a la danza que practican.
- Las representaciones acerca de los modos en que estas deben enseñarse y las dinámicas de apropiación.
- Qué significados le confieren al ser docente de danza.
- Las representaciones y experiencias en torno al modo en que impacta el aprendizaje y la práctica de la danza en la subjetividad de los docentes, así como en la de los alumnos.
- La danza dentro del ISPD y en los distintos espacios por fuera del instituto.

## Las clases

Las clases de Danza Clásica tienen una secuencia: preparación y entrada en calor libre, trabajo en la barra (posturas, alargues, posiciones y pasos secuenciados), elongación libre, trabajo en el centro en diagonales (se pone en juego lo trabajado en la barra de forma más fluida, más ligada), elongación final dirigida.

Se hace hincapié en el trabajo con la postura, la alineación, el control de la pelvis, el paso del peso de una pierna a otra, la búsqueda del equilibrio, el sostén del cuerpo, los apoyos, la respiración, la mirada. Se focaliza también en la musculatura, las articulaciones, los huesos y el eje de la columna.

El relato en la clase sirve para decir qué es lo que hay que hacer, direcciona en los sentidos antes planteados, señala la secuencia de los pasos, corrige. El tiempo es muy importante, se aprovecha al máximo dentro de las clases e incluso si por algún momento se suspende la actividad se plantea la posibilidad de retomar aunque sea un rato, hay una necesidad de que el trabajo “no se pierda”. La memoria corporal está relacionada con “refrescar, retomar, avanzar”. En cuanto a la estructura de las clases la misma continúa, por supuesto con otras combinaciones de pasos y otras pautas de corrección en cuanto a la dificultad de los pasos de cada secuencia con el fin de lograr fluidez, precisión y claridad de los movimientos y del diseño espacial. Está presente el trabajo con la simetría y la lateralidad.

Las clases de Danza Contemporánea tienen una estructura determinada. Empezan en círculo de pie incluida la docente y en otras ocasiones distribuidos por

el espacio del salón. Aquí la docente se ubica al frente. La primera parte es de sensibilización y reconocimiento corporal. Hay conciencia de posturas, alineación, ubicación, cambios de peso, manejo de los pesos, registro de la pelvis, manejo de la pelvis hacia la tierra, conciencia de los tonos musculares, de la respiración, ubicación de talones y dedos, manejo de la energía. Se señala la activación de la conciencia corporal y de la estructura del cuerpo hueso.

Las clases son muy relatadas, las indicaciones que se van dando permiten que los alumnos vayan siguiendo el relato, siguiendo el movimiento solicitado. Aparecen sugerencias, en los ejercicios, de buscar la mirada lejana o permanecer con los ojos cerrados. También hay posibilidad de usar la voz. Se utilizan recursos metafóricos, imágenes que ayudan a la indicación del movimiento “sensación de colgar desde la mollera, pelvis como un gran barco”. La segunda parte de la clase está destinada a trabajar en dúos y tríos sobre secuencias ya estudiadas en clases anteriores.

Aparece la idea de materiales anteriores, material en crudo. Registro de materiales corporales como recursos, como material para las nuevas producciones. Trabajan sobre las secuencias, la disposición en el espacio. La docente muestra y va explicando cuestiones que hacen a determinadas posiciones y manejo de pesos, encontrar la línea, dónde pisar. Prueban juntos. Las clases terminan con una ronda final para aflojar el cuerpo y cambiar el aire.

Las alumnas al entrar al salón se cambian la ropa y se ponen algo más cómodo, remera y pullover, pantalones, medias de lana en invierno. La ropa que utilizan es cómoda, y pareciera que usan “capas”, como si fueran distintas pieles, para poder ponerse y sacarse según la ocasión. Probar movimientos, chequear para ver qué se entendió, recuperar para asegurar -antes de sumar algo nuevo-, hacer materiales propios, rescatar, tomar decisiones sobre el espacio para luego poder acomodarse, dejar archivado para otro día, ver los apoyos y empujes, alternar movimientos de ambos lados con continuidad con mayor grado de dificultad, cambios de frentes, empezar al revés con otra pierna. Medir distancias, observar cómo son los giros. Trabajar sobre calidades de movimiento y velocidad para poder disfrutarlas. Pasar un material y que se vea mejor que el material original. Disfrute por el movimiento; son las experiencias por las que discurren los recorridos de las clases.

La enseñanza es individual y grupal. El grupo tiene una importante función como sostén del aprendizaje: lugar de comodidad y confianza para un

aprendizaje en el cual hay un grado importante de exposición. La metodología grupal e individual, existe un intercambio fluido de roles docente alumno. Señalan los tiempos individuales y grupales en el aprendizaje.

Participan de grupos heterogéneos donde que el docente enseña con el que conoce el lenguaje del clásico y el que no. Se potencia el trabajo de todos, el grupo sirve para acompañar este proceso, hay una espera. Como hay que exponerse mucho, la continuidad de los grupos en el tiempo, el cursado de horas juntos, genera confianza en ese proceso. Cada cuerpo es distinto, tiene otra información a partir de su vivencia. En las clases se comparten correcciones, la búsqueda individual enriquece el proceso grupal. Un mismo movimiento puede ser diferente en un cuerpo y otro, entonces se trata de buscar estrategias que sirvan para entender algunas cosas, parte es individual pero ver también el cuerpo del otro. Hay entrenamientos, algunas cuestiones grupales que tienen que ver con el ritmo o con poder encontrar juntos una misma energía que también funciona a la par de la otra posibilidad.

## Bloque II

### Capital simbólico-cultural y Capital cultural-corporal

En relación al capital cultural y simbólico previo y el que les aporta el ISPD las entrevistadas destacan aspectos diferentes. Algunas más jóvenes, y sostenidas por su grupo familiar, se toman tiempo para decidir sobre su futuro. Otras, con más experiencias de vida y necesidades de insertarse laboralmente, aquilatan las posibilidades de consolidar un capital simbólico más rico y más variado. En las encuestas y entrevistas, mencionan las rupturas con sus habitus culturales y corporales traídos.

### Capital Cultural

El peso de las tradiciones, el capital cultural y las prácticas compartidas que son **naturalizadas o invisibilizadas**, se exponen con toda su potencia y extrañamiento a la mirada en las estudiantes que son extranjeras o que han vivido en esa condición.

### Capital corporal previo al ingreso

En las distintas entrevistas, surgen las diferencias entre sus habitus de origen o locales y aquellos requeridos por el ISPD. La mayoría de las provenientes del interior, tiene su primer contacto con la DCo en el propedéutico.

Aunque algunas han practicado deportes, señalan las diferencias con el trabajo minucioso de la corporalidad del bailarín.

## Habitus Corporal General

Para los bailarines y docentes que estudian y realizan prácticas en la danza, son evidentes las marcas que las distintas escuelas y técnicas, “habitus corporales” producen en sus estudiantes.

## Corporalidad y Capital Cultural

Un tema muy debatido, al interior de las instituciones y entre instituciones formadores en educación artística, es la necesidad de formaciones tempranas en algunas disciplinas, y los saberes previos para comenzar las distintas instancias de formación. Estos temas aparecen en las entrevistadas y en los docentes: demasiado temprano, demasiado tarde, tanto ubicadas en su rol de aprendices de la danza, como después posicionadas desde el rol docente.

## Habitus Corporal Institucional

En relación al capital corporal adquirido en su paso por la institución, marcan una diferencia entre antes y después de entrar al instituto: a nivel corporal un mejoramiento técnico, una constancia en el entrenamiento, cambio en los grupos musculares (principalmente abdomen y piernas), optimización de la energía, del tono y el equilibrio. Los cambios que notaron durante la carrera pasaron por algunos cambios físicos, y otros por experiencias emocionales: desde momentos de decepción hasta de apertura, de nueva visión. Un largo proceso con diferentes etapas, y por ende con diferentes modos de pensar. Preguntas que tienen que ver con el descubrir y el buscar: ¿Qué quiero decir? ¿Qué quiero ser?

## Cuerpo Propio

Con respecto al propio cuerpo, la gran mayoría quisiera cambiar algo del suyo, en general lo que respecta al abdomen, caderas, cola. Quizás por este modelo estético que tenemos introyectado del ideal de bailarina. Justamente la languidez de esa imagen muchas veces no coincide con la población estudiantil del instituto. Realizan actividades para modificar lo que no les gusta con técnicas corporales específicas: tonificar, elongar, cuidados en las comidas, abdominales, dietas, más ejercicio. Otras ponen énfasis que no pasa

por la modificación sino por el cuidado y nombran a la buena alimentación, el descanso y la meditación.

## Frustración

Las distintas prácticas en la danza enfrentan a sus cultores a frustraciones, en tanto deben soportar un aprendizaje lento, paulatino, a veces doloroso, entre lo que efectivamente se puede realizar y el modelo ideal. También es importante considerar que en la danza como práctica, puede aparecer el dolor, el sufrimiento, el miedo al ridículo, la vergüenza del cuerpo, por los niveles de exigencia, y sin embargo es elegida como actividad profesional.

## Habitus Corporal Institucional

Todos coinciden en el aumento del registro corporal mientras transitan el profesorado. Sumado a las clases que han tomado por fuera del instituto. Las zonas que han incorporado a ese mayor registro se describen en: el trabajo de apoyos, empujes, movilidad articular, registro óseo, conexiones de diferentes segmentos corporales, registro pélvico, trabajo de rotación, abductores, postura, concientización del centro, flexibilidad, extremidades, torso.

En la comparación de las respuestas de primer y cuarto año de las encuestas, aparecen en ambos casos que aumenta el registro corporal, con la incorporación del registro óseo, pélvico, articular, de empujes, en este sentido, al HCI puede indicarse que está bastante inscripto con poner a disposición de los estudiantes saberes de la danza contemporánea, no disponibles en sus lugares de origen, e incorporarlos como capital corporal.

## ISPD Potencialidad de lo grupal-institucional

En relación a la vivencia del ISPD como institución se encuentran desde comentarios como “es un despelote”, quizás por el ambiente más informal y descontracturado de docentes y estudiantes, a otros que destacan como su casa, escuela acogedora o los aprendizajes que les brindó.

Las prácticas institucionales trasversales, que incluyen a los estudiantes de toda la carrera, o a toda la institución (Curso extracurricular KoshroAdibi) y otras, como el Flash Mob, son evaluadas muy positivamente por todos sus participantes. En ellas se destaca, la sorpresa y el temor porque los profesores del ISPD, compartían la clase con los estudiantes, la camaradería que produce el baile compartido en un espacio público (la peatonal).

## Subjetivación

Visualizan la práctica de la danza como empoderamiento de distintos valores, de desarrollo personal y subjetivo. La construcción de un proyecto artístico permite desplegar la identidad personal, el sello artístico.

Todos los estudiantes tienen plena conciencia de lo que acontece en el interior del cuerpo cuando bailan. Las sensaciones que sienten al bailar tienen que ver con la alegría, la libertad, la concentración, presión, expectativas, frustración, disfrute, vibración, “estar ahí”, temor, adrenalina.

## La danza como práctica generizada

Algunas preguntas de las encuestas que indagan acerca de estos temas, manifiestan en sus respuestas, algunas visiones naturalizadas y negadoras de la sexualidad presente en los cuerpos, en los movimientos, tanto como en sus prácticas como los toques y los contactos; parecen casi ángeles; no tienen sexo. Otras, conciben el estudio de la danza, como forma de potenciar la femineidad, la delicadeza y la suavidad.

## Conclusiones

En la investigación se identifica y se caracteriza el HCI que los estudiantes adquieren en su pasaje por la institución, en el primer año, analizando el diálogo con sus habitus de origen, en el cuarto año, con el citado habitus incorporado. Este, se configura, a través del conjunto de prácticas docentes e institucionales analizadas, desde el proceso de admisión y de adecuación de los saberes previos, los discursos docentes e institucionales sobre la corporalidad, las metodologías de trabajo corporal, las representaciones, las metáforas que se vehiculizan en los discursos docentes, y las prácticas institucionales transversales.

La danza clásica y la danza contemporánea, se han ido alejando cada vez más, en las metodologías de trabajo sobre el cuerpo, las corporalidades que forma, y en los modelos corporales deseados, presentes en forma más o menos explícita. En la medida que se instaura una gran distancia histórica y social entre la danza clásica; que tiene que ver con los modos de la representación artística, del cuerpo, de los roles femeninos y masculinos; y de la belleza, existentes hace cuatro siglos, con los actuales, observamos una dinámica contradictoria: por un lado, una fascinación nostálgica por esta belleza desmaterializada y estas historias de príncipes y doncellas idealizadas, y

por el otro, un cuestionamiento de estos conceptos, presentes en las estéticas contemporáneas, que a partir de los sesenta produce una cierta democratización de los espacios y los cuerpos habilitados para estudiar danza y bailar. Es innegable, que la estética de la danza clásica, promueve un modelo corporal femenino muy potente, en el cual no todas las corporalidades pueden adaptarse o tener cabida (rotación andehors, elongación, etc).

Tradicionalmente, era común la referencia de la técnica de la danza clásica como base de la adquisición de toda otra técnica, actualmente, ya no podemos afirmar lo mismo. Algunas corporalidades tienen la flexibilidad para adaptarse, y poder desempeñarse en distintos lenguajes, pero esto no siempre ocurre, formándose excelentes bailarines de la danza contemporánea, cuya performance en la danza clásica no tiene el mismo nivel. Lo mismo podríamos afirmar en relación a la exigencia temprana de su aprendizaje.

El diálogo en la institución entre la formación en danza clásica y en danza contemporánea, ha atravesado diferentes momentos, desde situaciones de percepción de incompatibilidad entre ambas, o complementariedad de los aportes de cada una. En las descripciones de los discursos docentes se manifiestan algunas concepciones compartidas (por ejemplo, el trabajo desde la estructura ósea, no sólo desde lo muscular), y otras propias de cada disciplina (transmisión de lo aéreo, las estructuras diferentes de las clases). En los discursos institucionales, no hemos detectado intervenciones descalificadoras referidas a “corporalidades inhabilitadas” para bailar, más bien parecería que existe una mirada amplia sobre los cuerpos, y canales donde vehiculizar a los postulantes en relación a las corporalidades.

La danza contemporánea, no es una sola, en realidad es un conjunto de técnicas diferentes, y en el ISPD sólo se trabajan algunas. A partir del debate y la selección de los docentes del área, se fue configurando un corpus de saberes a transmitir considerados relevantes. En ambas disciplinas, las clases tienen una estructura bastante definidas de momentos, y la organización, en parte, responde a un modelo eficientista de aprovechamiento del tiempo para modelar las distintas partes del cuerpo, en este sentido, se evidencia como organización disciplinaria, con una metodología casi tayloristafordista, de la distribución y la gestión del tiempo y del movimiento.

Diferencias generacionales entre los docentes, hablan de un campo artístico que se fue estructurando a partir de prácticas culturales autogestivas, y

donde los docentes idóneos, activos participantes de grupos independientes de danza, organizaron sus trayectorias formativas. A partir de este campo que empieza a demandar políticas del estado en el sector, se crean las instituciones estatales de danza en la década del 80. Los más viejos, provienen de esta tradición autogestiva, los más jóvenes, ya disponen de una organización formal de la educación en danza clásica y contemporánea, desde la secundaria, el nivel superior y el postítulo en artes escénicas.

Estos virajes, también se perciben en el ISPD en relación a las distintas carreras que se cursan, en la forma en que se fue modificando la oferta educativa y los perfiles de formación. Se percibe la tensión entre la danza clásica y otros estilos de la danza que se agregaron para su estudio (danza moderna, contemporánea, expresión corporal, folklore). Consideramos que las disciplinas no pueden ser conceptualizadas al margen de una mirada y situación en un corpus teórico e histórico. Desde las primeras ofertas del ISPD a las actuales, se han producido grandes cambios en las concepciones no sólo de los aspectos pedagógicos, sino de la especificidad que es lo que nos ocupa.

La globalización, la revolución tecnológica de las comunicaciones, que reducen el mundo a una aldea global, producen una circulación muy importante de información e intercambios que favorecen a las jóvenes generaciones de maestros y estudiantes. Asimismo, consideramos que los capitales simbólicos, culturales y sociales no deben ser concebidos como formas puras, auténticas e inmutables, que pueden ser abstraídos de los procesos históricos que los originaron y que le otorgan espesura significativa. Menos aún, en un mundo interconectado y globalizado, donde los procesos culturales en todo caso dan cuenta de “formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones” (García Canclini, 1992, p. 18).

En la transmisión y circulación de los capitales simbólicos y culturales, se evidencia la concentración en determinados centros, y la mayor o menor escasez en las periferias (la relación centro periferia Rosario-Interior provincia, Rosario-Buenos Aires, Rosario-Nueva York, Rosario-Europa). Con la globalización se desarrolla una tendencia a la homogenización de las producciones coreográficas y de habitus corporales en los bailarines, que convive contradictoriamente, con sostener tradiciones coreográficas o habitus corporales más identitarios, tensionando las relaciones entre lo local y lo mundial,

lo nacional y lo global. Las referidas tensiones habitan tanto en la periferia, como en el centro; y en este sentido, Steven P. Wainwright, Clare Williams y Bryan S. Turner, argumentan y describen el habitus coreográfico y corporal en sus estudios sobre la Royal Ballet Company.

En una investigación anterior, reconstruíamos las tradiciones académicas de la danza clásica en Rosario, también ligadas a la autogestión de los bailarines y coreógrafos, tendencia que favorece una fragilidad en su constitución, en la medida que las políticas estatales están ausentes en el sector. También, a diferencia de otros lugares, la danza clásica se instala muy pocos años antes, casi en simultáneo con la danza moderna, posmoderna y contemporánea. Estos fenómenos territoriales, localizados geográfica-histórica-culturalmente “constituyen mapas específicos que no se superpone con los mapas políticos, especialmente las nacionales”(Dubatti,2009, p. 8). Estos conceptos, resultan de utilidad para visibilizar el mapa de irradiación de las danzas, de sus construcciones poéticas y de sus tradiciones estéticas y de enseñanza. En este período histórico (1980-2000), se conocen, se difunden y aprenden técnicas norteamericanas y europeas; aunque su creación en los países de origen fue diacrónica, aquí se conocen en forma simultánea y un poco caótica, posibilitando el enriquecimiento del bagaje técnico para desarrollar las búsquedas expresivas. Particularmente fructíferas, resultaron las experiencias de organizaciones de ciclos y festivales, que acercaron propuestas estéticas, técnicas y metodologías de aprendizaje corporal.

En el ISPD está presente esta tradición, en la medida que muchos de los protagonistas relevantes del campo de la danza en dicho período, fueron y son parte de su plantel docente. Podríamos afirmar, que la danza posmoderna y contemporánea, comienza a estructurarse como una tradición en la producción poética y cultural identitaria de Rosario. En este sentido, en el *Habitus Corporal Institucional* y en el *Habitus Coreográfico*, se busca más que el aprendizaje de formas y de repertorios canónicos; la capacidad de desarrollar la escucha, la conciencia, la improvisación, la capacidad de respuesta; como herramientas que posibilitan la creación, propiciándose, de esta manera, las búsquedas innovadoras, y el dominio del cuerpo en distintos lenguajes como soporte de las propuestas poéticas.

## Bibliografía

- Aguirre, A; Masetti, M. y Osca, G. (2011). La danza clásica en Rosario: una reconstrucción histórica de la metodología de la enseñanza. Informe final INFOD.
- Bourdieu, P. (1990). ¿Cómo se puede ser deportista?. En *Sociología y cultura* (pp. 193-213). México, Distrito Federal: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2003). Campo intelectual y proyecto creador; Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística; Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase todos. *Campo de poder, campo intelectual* (faltan pp. del capítulo). Buenos Aires: Quadrata.
- Bourdieu, P. (2010). Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada; Sociología de la percepción estética. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 19-41; pp. 65-84). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Danto, A. (2006). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lepecky, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro coreográfico Galego. Mercat de les Flors. Universidad de Alcalá.
- Masetti, M. (2010). *Danza moderna y posmoderna. La construcción de un campo artístico*. Rosario: Serapis.
- Mora, A. S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal* (Tesis de Doctorado), Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Pérez Soto, C. (2008) *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Ranciére, J. (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Tambutti, S. (2004). El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo. *El cuerpo del intérprete. Cuadernos del Picadero*, 3, xx-xx.

- Tambutti, S. (1995). Aproximación a un estudio histórico de la danza del siglo XX. *Cuadernos de Danza II*, faltan /v)n° y p.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.